

XK KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ÁRMEÁN OTÍLIA
BLOS-JÁNI MELINDA
BUCHWALD PÉTER
ÉBLI GÁBOR
FODOR JÁNOS
FRAZON ZSÓFIA
GYARMATI ZSOLT
KESZEG ANNA
KISS BEATRIX
KOROKNAI EDIT
KUTI KLÁRA
MIKLÓSI DÉNES
CZESŁAW MIŁOSZ
MISKOLCZY AMBRUS
MOLNÁR BEÁTA
NAGY ATTILA
SOÓS ZOLTÁN
TÖTSZEGI TEKLA
VARGHA MIHÁLY

11

KIÁLLÍTÁSPOÉTIKÁK

III. FOLYAM
2020.
NOVEMBER



KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXI/11. • 2020. NOVEMBER

TARTALOM

Mi a kiállítás? Körkérdés erdélyi múzeumok kiállításpoétikájáról. (Kérdezett Blos-Jáni Melinda)	3
KUTI KLÁRA • Megalkuvás és kollaboráció. A Kádár-korszak emlékezete a Nemzeti Múzeumban	15
KESZEG ANNA • Divatkiállítások Magyarországon	27
KISS BEATRIX • Expográfia. A múzeumi látványtervezés konjunktúrája	34
MOLNÁR BEÁTA – FRAZON ZSÓFIA • Mindennapi tigriseink – egy közösségteremtő múzeumi kísérletről	48
ÁRMEÁN OTÍLIA • Virtuálisba terjeszkedő kiállítások cselekvési terei	58
„Egyre hangsúlyosabbá válik nálunk a pályakezdő, fiatal, hazai és határon túli képzőművészek felkarolása.” Interjú Koroknai Edittel, a debreceni MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ ügyvezetőjével (Kérdezett Keszeg Anna)	68
ÉBLI GÁBOR • Magángyűjtők a kurátor szerepében? Egyéni felfogású kiállítások privát kollekciókból	76
BLOS-JÁNI MELINDA – FODOR JÁNOS – MIKLÓSI DÉNES – MOLNÁR BEÁTA • Az <i>Elmúlt jelen</i> nyomában. Reflexiók egy kiállításra ..	83
NAGY ATTILA • Az a néhány; A vers a fényre araszol (<i>versek</i>)	96
CZESŁAW MIŁOSZ • Elégia (<i>próza</i>)	97

■ HISTÓRIA

MISKOLCZY AMBRUS • A románok született ortodoxok!?	101
--	-----





■ MŰ ÉS VILÁGA

ZÁVADA PÉTER • A hitetlenség felfüggesztése 107

■ TÉKA

DEMÉNY PÉTER • Egy bruegeli család története (*Sasszé*) 115

BUCHWALD PÉTER • Az Aranycsapat és ami utána következik 118

■ ABSTRACTS 125

■ KÉP

SZENTES ZÁGON



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR

Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON
■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.
A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, a bukaresti Művelődési Minisztérium, a Kolozs Megyei Tanács és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

MI A KIÁLLÍTÁS?

Körkérdés erdélyi múzeumok kiállításpoétikájáról

„Valaminek nyilvános helyre való elhelyezése, kitétele, kirakása. || Rendszerint művészi értékű vagy valamely tekintetben a közönséget érdeklő tárgyaknak, alkotásoknak, szemléltető anyagnak nyilvános helyen, meghatározott ideig tartó bemutatása, bizonyos szempontok szerint összeválogatva és elrendezve.”

A magyar nyelv értelmező szótára

A kiállításpoétikák tematikus lapszám a kiállításnak mint médiumnak és a kurátori szerepnek a 21. századi változatait térképezi fel, illetve annak friss szakirodalmát igyekszik összeolvasni a helyi, erdélyi gyakorlatokkal. Az utóbbi évtizedekben a kurátor szerepköre átalakult, szerepköre közeledett a kutatóéhoz vagy a művészéhez, ezzel együtt a múzeumok is a megőrző, archiváló intézményből a részvételre buzdító, alternatív tanulási formáká nőtték ki magukat. Ebben az új kontextusban egy kiállítás olykor művészi gesztusként is értelmezhető, máskor pedig egy kutatói értekezés-sel ér fel, vagy egy társadalmi performansszal. A lapszám szerzőit arra kértük fel, hogy a kiállítást mint médiumot definiálják, illetve esettanulmányokkal hívják fel a figyelmet a kiállítás médiumában rejlő interpretációs, kommunikációs lehetőségekre.

A kiállítás egy olyan térbeli kommunikációs és találkozási forma, amelyik az élet megannyi területén jelen van, hiszen a kiállítás tárgya lehet egy termék, egy terv, egy oktatási forma, egy műalkotás vagy egy hétköznapi tárgy is, ehhez pedig bármilyen tér kiállításhelyszínné alakítható, amint azt a múzeumok vagy galériák terein kívül megnyíló pop-up kiállítások vagy lakáskiállítások is jelzik, de ennél is jellemzőbb



**...a válaszok [...]
egy-egy pillanatképet
rögzítenek erdélyi
múzeumokról a
rendszerváltás után 30
évvel, meglebegtetve az
átértékelődő nemzetközi
kapcsolatokat és egy
újfajta lokalitást az
analóg és a digitális
korszak határán.**

Blos-Jáni Melinda a cikk megírásakor *Az erdélyi magyar fotó- és mozgóképművészet az analóg-digitális korszakhatáron* című kutatási projekt tagja volt (támogató: Sapientia EMTE Kutatási Programok Intézete, 2019. május – 2020. október).

az egyre intenzívebb online térbe való berendezkedés. A lapszám szövegeinek egy része az alternatív kiállítóhelyek és kommunikációs formák kérdésével foglalkozik ugyan (Molnár Beáta és Frazon Zsófia, illetve Ármeán Otília tanulmánya), de az írások többségében mégiscsak az a közös, ahogyan a kiállítás médiumát valamilyen formában egy múzeumi intézményhez, térhez vagy egy gyűjteményhez kötik, viszonyítják (ezalól kivétel talán a nem múzeumi vagy gyűjteményi keretben megszületett *Elmúlt jelen* kiállítás bemutatása).

Az erdélyi múzeumok is átalakulóban vannak, ennek materiális vonatkozásaira a nemrég lezárult vagy éppen folyó infrastrukturális átalakulások, épület-felújítások hívják fel a figyelmet. Ezek egyben azt is jelzik, hogy a romániai múzeumoknak még mindig bizonyos mértékben egyeztetniük kell az 1989 előtti örökséget az új muzeológiai modellekkel. Az erdélyi múzeumok 1989 előtti működéséről és kiállításpoétikájáról Cseke Péter készített riportsorozatot a *Művelődés* számára 1977 és 1985 között. A „múzeumi gondolat” Cseke Péter riportjai szerint főként tudományos kutatóként és a közművelődés mindennapi gyakorlatként értelmezendő¹ abban a korszakban. A *Korunk*-lapszám témája szempontjából releváns lehet az ifj. Kós Károllyal, Erdély Néprajzi Múzeumának akkori vezetőjével készített interjú,² amelyik talán a leginkább belemegy egyfajta fogalomtisztázásba és teoretizálásba, és meghatározza a múzeum és kiállítás különbségét: „mindenik [szakkiállítás] valójában egy-egy tudományos publikáció, éppen csak hogy a múzeumi közlés nyelvén és a szerző nevének feltüntetése nélkül. [...] – Ezek után ugyancsak érdekelne: miként határozza meg dr. Kós Károly a néprajzi múzeum fogalmát? – Örvendek a kérdésnek, mert évek óta tapasztalom, hogy a nagyközönség rendszerint azonosítja a múzeumot az éppen soron lévő kiállítással. Holott a néprajzi kiállítás voltaképpen csak egy sajátos múzeumi műforma; úgy viszonyul a néprajzi tárgyi dokumentumok egész kincstárához, miként egy műfaj szókincsünk egészéhez. Amikor azt mondom, hogy – a Hója-erdei részleg működése óta – intézményünk csaknem teljesen kimeríti a néprajzi múzeum fogalmát, akkor arra gondolok: olyan dokumentációs központot sikerült kialakítanunk az elmúlt évtizedek során, amely a népi életmód és kultúra minden jelenségét be tudja mutatni. Az Erdélyi Néprajzi Múzeum központi épületében folyó tevékenység és a szabadtéri osztály (mai állapotában és távlati lehetőségeivel) szerves egységet alkot. Aminthogy az intézet ismeretterjesztő és népművelő szerepét is csak ebben a szerkezeti felépítésben tudja maradéktalanul betölteni. Alapkiállításunk funkciója a tankönyvéhez hasonlitos: aki minden termét végigjárja, minden »fejezetét« áttekinti, az összképet nyer a népi kultúra mibenlétéről, fogalmáról; az évenként váltakozó szakkiállítások egy-egy téma tudományos elemzését végzik; a szabadtéri osztály pedig életszerű összefüggéseiben mutatja be a népi kultúrát.”³

Negyven évvel később, a digitális, a közösségi, a nyitott múzeumok korában átértékelődnek az akkor adott válaszok, amelyek a saját jelenükben is a múzeumi innováció, a kiállítástervezés új korát látták. Cseke Péter cikksorozatának hatására erdélyi múzeumok képviselőinek tettem fel két kérdést:

1. Mit jelent az önök intézménye számára a kiállítás? (Ennek keretében tetzés szerint tárgyalásra kerülhetne az, hogy: mi a kiállítások célja, célcsoportja? Milyen módon választják ki a témákat? Milyen mértékben hasznosítják azt az örökséget, amit a múzeum őriz? Milyen szakmai vagy cserekapcsolatot tartanak fenn kiállítások révén más erdélyi vagy országhatáron túli intézményekkel? Mi-

lyen szerepet szánnak a közönségnek, van-e erre vonatkozó ars poetica? Milyen életkorú, társadalmi pozíciójú célcsoportok felé kommunikálnak?)

2. Melyik az a saját fejlesztésű kiállítás (vagy kiállítások) az elmúlt évtizedből, amelyik ön szerint a leginkább képviseli a múzeumuk alapelveit?

Következzenek a válaszok, amelyek egy-egy pillanatképet rögzítenek erdélyi múzeumokról a rendszerváltás után 30 évvel, meglebegtetve az átértékelődő nemzetközi kapcsolatokat és egy újfajta lokalitást az analóg és a digitális korszak határán.

Gyarmati Zsolt – Csíki Székely Múzeum, Csíkszereda, történész, múzeumigazgató

■ „Ha van jó kiállítás, színvonalas rendezvény, működik a múzeum, ha nincsenek ilyenek, nem működik a múzeum” – állítja egyaránt a politikus, az újságíró, a szponzor... és az átlag látogató. Kétségtől a kiállítás jelenti a múzeum arcát a külvilág felé. Jómagam már pályakezdőként felismertem, hogy az időszakos kiállítások és az arculatépítés tandem előtérbe helyezésével gyors, látványos sikereket lehet elérni. Mára már árnyalódott a kép, ennél jóval többre van szükség. Sokkal fontosabbnak gondolom a saját múzeumi gyűjtemény reprezentációját, főként állandó kiállítások formájában. Természetesen ez egy hosszú folyamat, amely módszertani, anyagi, személyi feltételrendszer meglétét feltételezi. Jelenleg a Csíki Székely Múzeum 25 teremben mutatja be 4 állandó kiállítását, melyet elsősorban a székelység iránt érdeklődő mintegy 20-25 ezer bel- és külföldi turista tekint meg évente. Itt hívnám fel a figyelmet a két éve megnyitott állandó várostörténeti kiállításunkra, mely igazi színfolt, nemcsak a mi kínálatunkban, hanem akár erdélyi múzeumi kontextusban is. Kollégáimmal nem kevesebbre vállalkoztunk, mint bemutatni Csíkszereda városfejlődésének meghatározó aspektusait a székelyek megtelepedésétől az 1989-es fordulatig. Közel ötvenyi előkészület után nyitottunk, és 7 teremben, mintegy 400 négyzetméter felületen látványos belsőépítészeti megoldásokkal, interaktív IT-szolgáltatással várjuk látogatóinkat.

A térségben élők számára – amellet, hogy az állandó kiállításainkat is megtekinthetik – hagyományosan nagy vonzerőt jelentenek a viszonylag magas költségvetéssel megvalósított időszakos kiállítások. Ezek sorát a Munkácsy-tárlat indította, majd sorra hoztuk el Székelyföldre többek közt Rippl-Rónai, Csontváry, Aba-Novák művészetét. Azt vallom, hogy ezt az irányt folytatni kell, mert határozott kulturális igény mutatkozik iránta. A kiemelt jelentőségű tárlatok eddig a legnagyobb magyarországi múzeumokkal való együttműködés keretében valósultak meg, tervünk, hogy a rangos román múzeumok felé is nyitnánk e tekintetben.

Ugyanakkor szem előtt kell tartanunk, hogy egy jó kiállításra később visszagondolva főként a benyomások, hangulatok maradnak meg a látogatóban, és csak másodlagos a tartalmi üzenet. A diákok tekintetében egy tárlatvezetés vagy múzeumpedagógiai foglalkozás segítségével feldolgozott kiállítási élmény már tudatos ismeretszerzési folyamat, melyet szintén prioritásként kezelünk.

A múzeum több szinten, több irányba és több csatornán keresztül kommunikál, ezen belül a közönség megszólítása különös odafigyelést igényel. A múzeumbarát réteget nyilván csak informálni kell, azonban igazi kihívást jelent a fiatalok, diákok bevonása rendezvényeinkre. Célszerű kiindulópont lehet egy

látogatókutatás elvégzése, majd rétegzett és attraktív programok szervezése. A jelenlegi járványügyi helyzetben több hagyományos múzeumi akció szolgáltatásjellege átértékelődik, hangsúlyeltolódás érzékelhető az online megoldások irányába.

Szőcs Levente – Tarisznay Márton Múzeum, Gyergyószentmiklós, néprajzkutató, muzeológus

■ 1. A gyergyószentmiklósi Tarisznay Márton Múzeum viszonylag kis régiót képvisel. Két fő látogatói csoportot igyekszik kiállításokkal kiszolgálni: az egyik a lokális közösség, illetve a Gyergyói-medence lakossága, különös tekintettel az iskolás korosztályra; a másik célcsoportot a régiót főként a nyári időszakban felkereső turisták képezik.

Ezt a két célcsoportot nyilván különböző módon kell kiszolgálni. A régiót felkereső turisták általában olyan általános információkra, tudnivalókra vágnak, melyek a helyi jellegzetességeket reprezentálják, tehát a régió történetére, hagyományaira, természeti adottságaira kíváncsiak elsősorban. Ennek a kíváncsiságnak a kielégítésére célszerűek az alapkiállítások, melyek hosszú évekig látogathatók, ugyanakkor a múzeumról alkotott általános képnek részévé válnak.

Az alapkiállítások a helyi közönség számára szintúgy fontosak, de természetes módon, bizonyos idő elteltével ezeknek a kiállításoknak a látogatottsága „telítődik”. Bár különböző múzeumpedagógiai programokkal többször is hasznosíthatók ezek a kiállítások, elsősorban a diákok körében, a múzeum izgalmas feladata az, hogy évente különböző tematikus kiállításokat, legtöbb esetben vándorkiállításokat szervezzen. Ennek érdekében a többi székelyföldi múzeummal partnerségben olyan szakmai kapcsolatokat tartunk fenn külföldi, elsősorban magyarországi muzeális intézményekkel (Magyar Nemzeti Múzeum, Néprajzi Múzeum, Természettudományi Múzeum, Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum stb.), ahonnan a legkülönbözőbb tudományos témakörökben készült vándorkiállításokat tudunk évente elhozni és körbeutaztatni Székelyföldön.

2. A múzeum alapelveit elsősorban az említett alaphelyzet határozza meg, azaz hogy egy kisváros és egy kis régió átfogó muzeális reprezentációját kell megvalósítanunk. A gyűjteményeink ezért is sokrétűek, történeti, néprajzi, természettudományi, képzőművészeti és egyéb típusú állományokat kezelünk. A Tarisznay Márton Múzeum főépületében 2019-ig, a múzeumépület általános felújításának kezdetéig két alapkiállítás volt látható. Az egyik a régió 19. század végi, 20. század eleji népviseletét és ezen keresztül a lokális közösség életmódjának egy szeletét mutatta be 2006 óta. 2008-ban pedig dr. Jakab Gyula geológus magángyűjteményéből hoztunk létre ásvány- és kőzetkiállítást, mely egyrészt kuriózumként a világ minden tájáról származó példányokat mutatott be, ugyanakkor helyi geológiai jellegzetességeket is reprezentált. A néprajzi, helytörténeti vonatkozásokat, illetve a régió egyes természeti adottságait tudtuk így több mint tíz évig a látogatók számára ismertetni ezen kiállítások ürügyén.

Vargha Mihály – Székely Nemzeti Múzeum, Sepsiszentgyörgy, képzőművész, múzeumigazgató

■ 1. Mivel Erdély legöregebb múzeumát, a kolozsvárit 1948-ban a kommunista hatalom szétcincálta, majd szabályosan bedarálta, ma a sepsiszentgyörgyi Székely

Nemzeti Múzeum Erdély legrégebb, 145 éve folyamatosan működő magyar muzeális intézménye.

Az igaz, hogy a kommunista időkben (1948–1990) nem viselhettük a nevünket, de azok az alapvető funkciók és működési elvek, amelyeket az alapításkor 1875-ben nagynevű elődeink megfogalmaztak, alig változtak. A rendszerváltás után a történelmi elnevezésünk visszavétele sem volt problémátlan. A háromból két szó különösen szúrta az Iliescu-féle kormányzat szemét: a *székely* és a *nemzeti*. Nem volt könnyű kimagyarázni, de végül sikerült, és intézményünk, bár Kovászna Megye Tanácsa tartja fenn, nem városi, nem megyei, hanem az előkelő *regionális* besorolású.

Műtárgyállományunk több mint félmillió tárgyat számlál, ezért az Erdélyben oly divatos *fesztiválkiállítások* mellett rendkívül fontosnak tartjuk *saját anyagból* dolgozni: az Apor-kódex (a negyedik legrégebb magyar nyelvemlék), Gábor Áron egyetlen hiteles ágyúja, csodálatos természetrajzi, néprajzi gyűjteményünk, Kós Károly, Gyárfás Jenő, Mattis-Teutsch János, Nagy Albert művészete megannyi saját szervezésű kiállításra adott okot, amely identitásmegőrző szerepe mellett a hozzánk betérő turistáknak is tudott élményt nyújtani. Az idegenvezetést speciálisan erre a célra kiképzett munkatársaink végzik, akik magyar, román és angol vagy német nyelven is képesek élményszerű tárlatvezetésre. A ránk bízott kulturális örökség ezen bemutatása egyben látványos állagvédelmi javulást, restaurálást is maga után von, így restauráltattuk az Apor-kódexet, mozdonyt kapott Gábor Áron ágyúja, elkészítettük Kós Károly 90 évig a fiókban heverő tervrajzai alapján a székházunk kovácsoltvas, mozaik- és vitráliumdíszzeit, és a 19. századi festményeink folyamatos restaurálását se felejtsem el megemlíteni.

Fontos alapelvünk, hogy a kiállítás elsősorban a közönséget szólítsa meg, ne (csak) a szakembereket. A tárgyakat logikus, közérthető kontextusba kell helyezni. A kiállítás kurátora legyen kreatív, használja a modern vizuális nyelvezetet, az ehhez kapcsolódó korszerű technikákkal együtt (QR-kód, érintőképernyő, videofilmek stb.), igyekezzen olyan tudományos alapokon nyugvó, de „fogyasztható” narratívákat használni, amelyek felülírják az eddigi poros, avított múzeumi gyakorlatot. Nemcsak az idősebb vagy középkorú nemzedékhez akarunk szólítani, hanem az ifjakhoz, a gyermekekhez is. Ez szerintünk a 21. századi oktatás legnagyobb kihívása: hogyan teszem kíváncsivá és nyitottá a virtuális világba beleszületett és annak varázslatában élő gyermeket a való világ iránt? Hogyan tud a jövő embere egy múzeumban empátiával, fantáziáját működtetve közel merészkedni történelmi, művészeti múltunk relikviáihoz?

Színvonalas múzeumpedagógiai programjaink vannak, amelyek a gyermekek kultúrával való „megfertőződését” célozzák. A törzsközönségen kívül eső célcsoportok bevonását is sikerrel végeztük azzal, hogy megnyitottuk a múzeum félhektár nagyságú kertjét a közönség előtt pl. a városnapokon, vigyázva arra, hogy ne csak a színpadon zajló produkciók, hanem a szolgáltatások is nívósak legyenek. Ma a múzeumkert fontos találkozási pont, mert a városnapokon kívül egész nyáron szabadtéri tematikus események, családi programok zajlanak itt: Gombanap, Magyar Festészet Napja, Múzeumok Éjszakája, Gyermeknap, Nagy Rajzolás, Madarak Napja, Fák Napja stb.

Az elmúlt években sikerült kitörnünk az örökös *fogadó* szerepkörből, és kiállítások egész sorát tudtuk bemutatni nem csak Erdélyben: pl. gyermekjáték-kiállítást Bukarestben, a Román Történelmi Múzeumban, a *Panteon* című képzőművészeti kiállítást Budapesten a Vigadóban, a *Lészen ágyú* 1848-as tematikájú tár-

latot a Budapesti Hadtörténeti Múzeumban, illetve a szegedi Móra Ferenc Múzeumban, a Kós Károly életművét bemutató tárlatot a Pécsi Egyetemen stb.

2. Múzeumunk a 2020–2022 közötti időszakban uniós forrásokból megújul. Mindenekelőtt az infrastruktúra újul meg, de a kiállítások is, főleg önerőből. Most furcsa érzés nekünk, munkatársaknak a főépület üres termeiben, raktáraiban járni. Kollégáim meglovagolták a helyzetet, és ideiglenes székházunkban, a Lábás Házban szerveztek egy kiállítást, amelynek témája a múzeum elköltöztetése, felújítása, címe *reNováció*. A fiatal generáció ötlete volt, és hangütésében megelőlegezi a múzeum majdani kiállításpolitikáját, hangvételét: szellemes, kreatív, interaktív. Nemcsak a történelmi léptékű változásra, a költözésre, megújulásra reagál, de fellebbent fátylakat olyan mesterségbeli kulisszatitkokról is, mint a gyűjteménykezelés, a nyilvántartás, az anyaghasználat, a műtárgyak felértékelése.

Dimény Attila – Incze László Céhtörténeti Múzeum, Kézdivásárhely, néprajzkutató, múzeumvezető

■ 1. A kézdivásárhelyi Céhtörténeti Múzeum két alapkiállítással indult 1972-ben. A múzeumszervezők célja az volt, hogy a város múltját meghatározó céhes kézművesipar és az 1848–49-es forradalom helyi tárgyi és szellemi értékeit múzeumba mentsék. A múzeum névadó kiállítása az akkor már hanyatlásnak indult kézművesipar képviselőinek adományaiból jött létre, ennek eredményeként a kiállítást mindig sajátjuknak érezték a helybeliek, akik büszkéek arra, hogy múzeumban tudhatják ezeket a tárgyakat. A múzeum alapkiállításainak egyik szellemi hozadéka a város különböző megnevezési formáiban nyilvánul meg. Kézdivásárhelyt ma már a céhek, a vargák, az udvarterek városának, valamint Háromszék Párizsának is nevezik. A múzeumot az elmúlt 50 évben többnyire a távolból érkezők látogatták és népszerűsítették, ugyanis az alig változó alapkiállítások egy idő után ismertté váltak a helyiek számára. A kezdeti lelkesedés után a helyi felnőtt múzeumlátogató közösséget elsősorban a havonta változó időszakos képzőművészeti kiállítások vonzották be az intézménybe. A 2000-es évek elején indított tematikus múzeumpedagógiai foglalkozások eredményeként pozitív irányba változott az alapkiállítások iránti érdeklődés, főként a fiatal generáció körében. Ez annak köszönhető, hogy a foglalkozásokon részt vevők nem a hagyományos tárlatvezetés segítségével kapnak információt a kiállításokról, hanem koruknak megfelelően aktívan kapcsolódnak be azok felfedezésébe, megismerésébe. Például az 5–8. osztályosok a kézműves alapkiállítást a *Beavatás. Az inasságtól a mesterré válásig* elnevezésű foglalkozás keretében ismerhetik meg. A program fontosabb célkitűzései, hogy a gyermekek megismerjék a múzeumi környezetet és a konkrét múzeumi tárgyakat, a céhes élettel, céhes tárgyakkal kapcsolatos ismeretek szerzése vagy felelevenítése, ezek által személyes tapasztalatok gyűjtése, a közös munka és a céhes élet által közvetített értékekkel való személyiségfejlesztés.⁴ Ezzel egy időben a digitális technika fejlődése elősegítette az alapkiállítások korszerűsítését, melynek köszönhetően látványosabbá és érthetőbbé váltak a látogatók számára. A korábbi kiállításokon többnyire a zsákvaszon bevonatú háttérpannók és az ezekre ráfogott kiállítási tárgyak, üveglapokra ragasztott fehér-fekete fotók, valamint írógéppel készített magyarázó szövegek voltak az általánosak. Elsőként 2008-ban egy banner segítségével műhelyszerűvé tettük a kovácsokat bemutató kiállítást, 2010-ben a helytörténeti kiállí-

tás háttérét teljes mértékben számítógépen megszerkesztett pannókra cseréltük. Ezt követte 2015-ben a kézműves mesterségek kézzel írt ismertető pannóinak a cseréje, majd 2020 első felében a teljes kiállítás korszerűsítése is megtörtént.

2. A múzeum céljai közt a legfontosabb a helyi kézművesség emlékéanyagának bemutatása, a polgári kultúra és épített örökség ápolása és kutatása. Tekintettel arra, hogy a kézműves emlékéanyag már kevésbé gyűjthető, 2007-től a múzeum a polgári emlékéanyag begyűjtésére fekteti a hangsúlyt. A kézdivásárhelyi Céhtörténeti Múzeum 2007–2014 között három polgári kultúrával kapcsolatos időszakos kiállítást rendezett a helyi közösség bevonásával. 2008-ban a *Jó ruhában járni, kelni* címet viselő, polgári viseletek, 2011-ben a *Békebeli otthonok* című, lakásbelsők, 2014-ben *Az étel tisztessége* című, az étkezési kultúra tárgyi emlékeit bemutató kiállításokhoz kértek kölcsön tárgyakat a polgári gyökerekkel rendelkező családoktól, melyeket a kézdivásárhelyi, a csernátoni, a zabolai és a sepsiszentgyörgyi múzeumi anyaggal egészítettek ki. Mindhárom kiállítás sikerének és elismerésének jeleként a kölcsönzők a tárgyak nagy részét a kézdivásárhelyi múzeumnak adományozták, melynek köszönhetően az intézmény egy újabb gyűjteménnyel gyarapodott. Az egyelőre raktáron lévő anyag a múzeum Székely Katonanevelde épületébe való átköltözés után a helytörténeti alapkiállítás részét fogja képezni.

Dimény-Haszmann Orsolya – Haszmann Pál Múzeum, Csernáton, nézprajzkutató, múzeumvezető

■ 1. A múzeum látványosságai és kiállításai öt nagy gyűjteménycsoporthoz kapcsolódnak. Már a múzeum alapításakor, 1973-ban megfogalmazódott, hogy a közel kéthektáros telek adta lehetőségekkel élve be kellene telepíteni a székely népi építészet tárgyi anyagát. Ez megvalósult, a kapun belépő látogató szeme elé tárul a szabadtéri múzeum székely házakkal, székely kapukkal, méhésszeti kiállítással, temetővel. Ez az állandó, meg-megújuló szabadtéri kiállítás határozza meg az intézmény sajátos arculatát. Az utóbbi években például többnyelvű ismertetőtáblákat helyeztünk ki, és tavaly kalákában építettünk egy nyolckemencés kemencét, amelynek révén, programkínálatunk újdonságaként, be tudjuk mutatni csoportoknak a kenyérsütés folyamatát nagyobb rendezvényeink alkalmával is.

Büszkék vagyunk az Erdély-szerte egyedülálló mezőgazdasági szerszám- és gépgyűjteményünkre, az erdélyi magyar öntöttvasművességet bemutató kiállításra és a 2004-ben megnyitott technikátörténeti, rádiós kiállításra, amelynek korszerűsítését, átalakítását az utóbbi két évben végeztük el. Az alapkiállításnak helyet adó Damokos Gyula-kúriában festett bútorok, viselet, szőttesek, jeles helyi szülöttek emlékszobája, kályhacsempe-kiállítás látható. A kúria két termében rendezzük időszakos kiállításainkat, legutóbb 2014-ben nyitottunk első világháborúst és 2018-ban intézménytörténetit. Utóbbi visszatekint a kezdetekig, a gyűjtemény alakulását is bemutatva.

Ahogy már a múzeumalapító-névadó is megfogalmazta, gyűjteményünk elemei nem holt tárgyak, folyamatosan „szóra bírjuk” ezeket úgy is, hogy minden kiállításához kapcsolunk múzeumpedagógiai tevékenységet, programokat kínálva minden korosztálynak, részben a jeles napok alkalmával (farsang: *Maszkások*, március 15-e: *Ünnepre hangolva*, húsvét: *Tőjásírás kicsiknek és nagyoknak*, advent: *Csodaváró*).

Műhelyünkben bútorfestő- és fafaragóképzések zajlanak, ismerkedni lehet ezzel a két mesterséggel az egész év során. Ennek remek háttérét biztosít a gyűjtemény, és az alkotók, a kiállításokkal egy légtérben dolgozva, meg is tapasztalhatják a régi életformát, megismerkedhetnek elődeink tárgyi anyagával és a vonatkozó szellemi kincssel. A múzeumba látogatók akár előzetes egyeztetés nélkül is igénybe vehetik *Régi mesterségek nyomában* és *Élet a kúriákban* című tevékenységeinket, amelyeket minden korosztálynak ajánlunk.

Jelen helyzetben a múzeumoknak is át kell gondolniuk tevékenységeiket, a kapcsolattartást a közönséggel, egyre több hasznos online kezdeményezés jelenik meg, amely kinyitja a múzeumokat a virtuális térben a nagyvilág felé. Mi márciustól májusig, a karantén alatt, 34 rövid videót tettünk közzé a Facebookon, virtuális tárlatként is, amely a gyűjtemény érdekes tárgyait, a háttér munkát és a múzeum mellett működő Csernátoni Népfőiskola tevékenységeit mutatja be. A bő 44 000 megtekintést gyűjtő videók, amelyek egy része YouTube-on is hozzáférhető, Haszmann Pál nyugalmazott múzeumvezető osztja meg a tárgyakhoz fűződő ismereteit.

2. Éves programjaink közül idén lépett nyolcadik évébe, nagyrendezvénné növe ki magát, a minden szeptember harmadik szombatján megrendezett CseRnátoni BuRRogató, amely elsősorban gépésztalálkozó, ahol a múzeum mezőgazdasági szerszám- és gépgyűjteményének érdekes darabjai kerülnek látogatóközelbe (2019-ben mintegy 40 veterán jármű tett tiszteletkört Csernátonban), de az egész család számára is elfoglaltságot biztosít. Ez esetenként immár több mint 3000 főt vonz a múzeumba. Magyarországi partnereink, gépészbárátok önzetlen segítségével már május-június során folynak az előkészületek, a traktorok, stabil motorok restaurálása, amely a rendezvénynek a gyűjtemény szempontjából lényeges hozzáadéka. Örömteli, hogy egyre többen érzik magukénak a programot, és kapcsolódnak be.

Tötszegi Tekla – Erdélyi Néprajzi Múzeum, Kolozsvár, néprajzkutató, igazgatóhelyettes

■ 1. A Kolozsvárt működő Erdélyi Néprajzi Múzeum szabadtéri és pavilionáris részleggel rendelkezik. Az előbbi mintegy 12 ha területen megvalósított állandó kiállítás keretében kínál betekintést Erdély népi építészetébe és hagyományos lakáskultúrájába. A városközponti műemléképületben működő pavilionáris részleg jelenlegi, 2006 végén nyílt s 2018-ban részlegesen megújult, *Erdély népi kultúrája a 18–20. században* című állandó kiállítása Erdély rurális közösségeinek tárgyi és szellemi örökségét helyezi a bemutatás középontjába. Az állandó kiállítások a múzeum saját gyűjteményét hasznosítják, annak legrepresentatívabb anyagából kínálva válogatást. Célcsoportok: helyiek (egyének, családok, diákcsoportok), hazai és külföldi turisták, szakmai találkozó résztvevői.

2009-től a múzeum a látássérültek számára is állandó kiállítást kínál. Az *Érints, és értsd meg!* című tárlat tematikailag szervesen kapcsolódik az állandó kiállításához, az itt található műtárgymásolatok, taktilis rajzok a tapintás révén való megismerés lehetőségét kínálják.

A múzeum évente mintegy 20-30 időszakos kiállítást is kínál a látogatóknak. Ezek révén célirányosan a különböző korú (pl. kisgyermekek számára rendezett játékiállítások), érdeklődésű (pl. éves rendszerességgel a több tízezres táborral

rendelkező, hagyományos ingeket varró virtuális csoportok tagjait vonzó, a női parasztingre fókuszáló kiállítások) látogatókat szólítjuk meg.

Az időszakos kiállítások többsége vendégkiállítás, ezek lehetőséget kínálnak új témák s ezáltal új látogatói szegmens bevonására. Számottevő látogatottságot hoztak a hazai és külföldi magángyűjtők bevonásával rendezett képzőművészeti kiállítások (Rembrandt-, Dürer-, Van Gogh-metszetek, könyvnyomtatások, hazai kortárs festők).

A hagyományossá vált, állandó partnerek által évről évre ugyanabban az időszakban rendezett kiállítások az adott szervezet saját közönségét is mozgósítják, illetve fogékonnyá teszik más múzeumi programok iránt (pl. *Ethnologia Galactica*, *Lego-kiállítás*, *A bizánci művészet napjai*).

Fontosnak tartjuk a jelentős, többéves kutatás eredményeit bemutató saját (pl. *Tárgyak, feliratok, kontextusok*), illetve külső kiállítások (pl. *A csodálatos új világ: román migránsok háza* – Museum Europäischer Kulturen, Berlin) jelenlétét a múzeumi kínálatban. Több kiállításunk szerepelt hazai múzeumok kínálatában (pl. *Az Umlingok öröksége. A bodonkúti régi templom mennyezetkaszettái*), illetve külföldi intézményekben (Budapest, Velence, Róma, Viana do Castelo) is.

Fotóarchívumunkból virtuálisan rendszeresen közléstünk tematikus változatát. A nyomtatott és elektronikus sajtó, az internet, a közösségi média fontos szerepet játszik látogatóink megszólításában.

2. Szemlélete, komplexitása, interaktív jellege okán talán a 2013-ban, több más hazai és külföldi múzeum közreműködésével rendezett *Lumen est omen. A mesterséges világítás művészete, története és szellemisége* című kiállítást emel-nénk ki (kurátor: Laurent Chrzanovski, ő jegyzi a kiállítás katalógusát is). Vándorkiállításaként 2014 folyamán a közreműködő múzeumokban is látható volt.

Soós Zoltán – Maros Megyei Múzeum, történész, archeológus, múzeumigazgató

■ 1. Egyik szempont egy kiállítás készítésénél, hogy körülbelül mekkora érdeklődésre számíthatunk a közönség részéről. A helyi kötődésű kiállításokat, ha jól vannak bemutatva, megértheti egy szélesebb közönség is. A másik szempont a regionális beágyazottság, ha olyan a téma, mint az erdélyi festészet, az jóval szélesebb kört érint, és tesz érdekeltté. És vannak a nagy nemzetközi kiállítások, olyan témák, amelyek mindenki számára ismertek, mint amilyen a *Pompeji*-kiállítás, amit a jövőben szeretnénk elkészíteni. Egy másik kérdés az, hogy mennyi az időszakos, és mennyi az állandó kiállítás, ezeket is jól kell egyensúlyozni. A Kultúrpalotában nincs lehetőség a kiállítások felét cserélni, olykor megújul, de lényegében művészeti kiállítás marad. Az a technika vált be, hogy évente egy-két jelentősebb műalkotást megvásároltunk, s akkor annak külön minikiállítást szerveztünk.

Attól is függ, hogy milyen gyűjteményekkel rendelkezik a múzeum (nekünk 250 000 műtárgyból áll a gyűjteményünk, amelynek van természettudományi, történeti, etnográfiai és művészeti részlege is). Az az egészséges, hogy egy múzeumnál legalább fele arányban legyenek a saját gyűjteményhez kapcsolódó témák, a másik fele az lehet olyan, ami nagyon széles kört megmozgat. Ahhoz, hogy a saját gyűjteményedet, állományodat, saját örökségedet is tudjad népszerűsíteni, azt bele kell építeni a körforgásba. Sokszor a külföldiek, a turisták is a helytörténeti kiállításokat keresik.

Sokat változott az elmúlt 20 évben a kiállítástechnika meg a koncepció. A román közönség nagyon rosszul volt szocializálva, mert még az 1980-as, 1990-es években is politikai, kontinuitáselméletet igazoló kiállítások voltak. Szatmárról Konstancáig ugyanazt láthatták. Amikor átvettem a múzeumot, egy átmeneti fázisban volt, nem volt már állandó kiállítás, mert a szocialista kiállításokat már leszedték, de újat nem hoztak még. Volt egy útkeresés, azzal is kellett szembe-sülni, hogy rossz állapotban voltak a raktárak, a leltározás el volt maradva, az épületek állaga le volt romolva. Azóta rengeteg felújítás történt, hiszen az állagmegóvás is nagyon fontos, van a múzeumnak egy jelentős passzív költségvetése, ami az állagmegóváról szól. A múzeumi költségvetés 70%-a arra megy rá, hogy megőrizzük a gyűjteményt, amelyik egy évszázad munkája. A maradék 30%-ot költhetjük kiállításokra.

A múzeumot fenntartó intézménnyel is gondok vannak, mert egy megyei tanácsnak nehezen lehet megmagyarázni, hogy erre szükség van. Romániában nincs egy jól kitalált kulturális menedzsment, az államnak vannak kisebb-nagyobb projektjei, amit az AFCN támogat, de igazából nagy projekteket nem támogattak. Miért kell az államnak pénzt költenie erre, ha ezek csak nyelik a pénzt? Akik nem értik, azok nem tudják, hogy ha egy kulturális program jól fel van építve, a gazdaságra is ösztönző tud lenni. Pl. a Tonitza-kiállítást nézve kb. 300 000 lej volt a költsége, ami a katalógus költségeit is tartalmazza, ennek 200 000 lej körül volt a bevétele. Ha azt nézzük, hogy más városokból, Brassóból és Szebenből is eljöttek megnézni, akkor ez megtérül. Marosvásárhelyen évi ötvenezer látogatottságot lehet kiállításokkal elérni. Nagyon fontos, hogy a város partner legyen a marketingben, ezt az összetettségét látom a kultúraiparnak, mert tulajdonképpen ez egy nagyon kreatív munkakör, és olyan igényeket elégít ki, amiket egy online felülettel nem lehet. A műtárggyal való találkozást semmi sem pótolhatja. Az idén a járványhelyzetre való tekintettel kialakítottuk az online látogatási rendszert, jövőre elkészül a QR-kódos rendszer. Ezek a fejlesztések népszerűsíthetik a múzeumot, azonban nézőket is veszíthetünk vele.

2. Két rendezvényt sorolok ide. Az egyik a *Tonitza. A gyermekkor képei*, amelyik saját és kölcsönzött anyagból készült, és 3 év munkája után állt össze. Ehhez kapcsolódóan 50 év után egy tematikus Tonitza-életmű-katalógus is megjelent. A képeken túl bemutattuk a korabeli játékokat, és azt, hogy egy 20. század eleji művészt milyen hatások érnek, milyen dolgok foglalkoztatják. Nicolae Tonitza sokoldalú ember volt, aki egy markáns művészcsoporthoz, a „Négyek csoportjához” tartozott (Nicolae Tonitza, Francisc Șirato, Ștefan Dimitrescu, Oscar Han), amely a korai expresszionizmust képviselte, és sokáig befolyásolta a romániai képzőművészetet. Ebben a kiállításban az is jó volt, hogy nyitottunk, tehát nem erdélyi vagy nem magyar téma volt, hanem valami más (ami aztán kapcsolódott szálakkal Erdélyhez, de nem szorosan).

A másik projekt az nem egy kiállítás, hanem egy rendezvény, a *Múzeumok éjszakája*, amit 2007-ben szerveztünk meg először. Eleinte az emberek furcsállották, és az utolsó látogató már 11-kor elment, ahhoz képest legutóbbi kiadásán már 20 000 belépés (kb. 8000 ember) volt. A vendéghiállítások sokat adnak hozzá ehhez a rendezvényhez, mert ezeknek mágnes hatása van. Ha az egyik évben elhozok egy hangzatos kiállítást, mint a *Pompeji*, és következő évben rákészülök egy saját anyaggal, aminek nemzetközi kitekintése is van, már a saját gyűjteményemet is promoválni tudom.

■ 1. Egy múzeum sokrétű intézményként értelmezhető, kiváltképpen egy „kisvárosi” környezetben, ahol egy időben kell helytálljon a szakmai kihívások előtt, a nagyközönség elvárásai tekintetében, s nem utolsósorban a működést lehetővé tevő fenntartója irányába is hatékonyan kell kommunikáljon. Nélkülözhetetlen a kellő társadalmi beágyazottság ahhoz, hogy tudományos műhelyként szolgáljon (ahol a régészeti ásatások vagy történeti és néprajzi kutatások zajlanak), kulturált közösségi térként működjön (ahol a kiállítás az egyik fő attrakció), s a kötelékében tevékenykedő szakemberek biztos pontként szolgáljanak a kívülről érkező kihívásokkal szemben. A felsorolással lényegében érzékeltetni szeretném, hogy a jelenkor múzeumi már nem „szent tárgyak templomai”, hanem sokkal inkább egy integrált kulturális térként definiáljuk magunkat, de ennek beteljesülése érdekében még hosszú út áll a kis múzeumok előtt.

Az alapszolgáltatása továbbra is a kiállítások létrehozása, ezért minden intézmény – az erőforrásai függvényében – próbálja a saját kiállítási politikáját követni. A székelyudvarhelyi Haáz Rezső Múzeum, bár új székhelyre költözött, ennek ellenére sem rendelkezik olyan méretű kiállítófelületekkel, amelyek lehetővé tennék a nagy lélegzetű projektek lebonyolítását. Mindezek tudatában a közép-utat választottuk, mely által érzékenyen tudunk reagálni a lokális és regionális jellegű kihívásokra, ugyanakkor dinamikusan változó időszakos kiállítások sorához szoktattuk hozzá a közönségünket. Az udvarhelyi múzeum igyekszik részese lenni a közvetlen környezete jelentős eseményeinek s a saját eszközeivel élményszerűvé tenni az információátadást. Hasonló elvek által vezérelve jött létre a város katolikus alapítású középiskolájának 425 éves évfordulójára rendezett *Mérföldkövek* című kiállítás, akárcsak az erdélyi alapítású unitárius egyház 450 éves történetét felelevenítő *Egy az Isten* című tárlat s – a történelmi felekezeti sokszínűséget is szem előtt tartva – legújabb produkciónk, a református kollégium alapításának 350 éves évfordulója mementójaként létesített *Töviséken át* című időszakos kiállításunk. De nem idegen számunkra kilépni saját komfortzónánkból, azaz a múzeum falai közül sem, hiszen rendeztünk már VR-szemüveges kiállítást (*Vérről írt történelem* címmel) a városháza pincéjében az egykori óvóhely rekonstruálása révén.

A hozzánk hasonló kisebb múzeumokban az állandó kiállítási fluktuáció egy szerteágazó szakmai hálózat kiépítése révén valósítható csak meg. A székelyföldi múzeumok sikeres kiállítási csereprogramot bonyolítanak le, melynek részeként változó kínálatot tudunk biztosítani közönségünk számára. Továbbá más erdélyi múzeumokkal is élénk műtárgy- és tárlatkölcsönzési viszonyt ápolunk, de még ennél is intenzívebb a magyarországi muzeális intézményekkel zajló szakmai együttműködés. Csak az utóbbi évek történéseit summázva elmondhatjuk, hogy gyakorlatilag az összes nemzeti jelentőségű anyaországi múzeum bemutatkozott már valamely tárlatával Székelyudvarhelyen.

Saját kulturális termékeink révén – akár kiállítások, ismeretterjesztő kiadványok vagy tudománynpszerűsítő események – folyamatosan kommunikálunk a közönségünkkel, s ezen folyamatban az interaktivitás játsza a kulcsszerepet. Tanuljuk, fejlesztjük és gyakoroljuk, hogy miként is tudunk korszerű múzeumként viselkedni egy olyan közegben, ahol az elvárások természetszerűen egyre nagyobbak, az erőforrások pedig korlátozottak számunkra.

2. Egy saját produkció mindig nagyobb büszkeséget jelent, hiszen az intézmény és az ott dolgozók szellemi produktumaként értelmezhető. Én is egy hasonló kiállítást említenék, amelyet 2015-ben rendeztünk *ANNA – Asszonyors a XX. században* címmel, de amely tárlat végül térben és időben is kinőtte magát. Minden tekintetben kísérleti jellegű kiállításként értelmezhető, amely által a kolozsvári néprajzi iskola egykori tanítványai, a székelyföldi múzeumokban dolgozó szakemberek olyan közös koncepciót valósítottak meg, amely műfaji újításként vonult be a magyar muzeológiába. Ezt részben az is bizonyítja, hogy a székelyudvarhelyi bemutató után Marosvásárhely következett kiállítási helyszínként, majd az igazi áttörést a budapesti Nemzeti Múzeumban történő prezentáció jelentette, s végül a gyergyószentmiklósi múzeum is vendégül látta. Szüksége van a székelyföldi muzeológiának még hasonló közös produkcióra, s nagyon megérett már az idő egy újabb megvalósításra.

Kérdezett Blos-Jáni Melinda

■ JEGYZETEK

1. Cseke Péter: *Gyapardó múzeumok*. Művelődés 1984. 37. évf. aug. 24–26.
2. Cseke Péter: *Erdély Néprajzi Múzeuma: a népi kultúra egyetemes és sajátos vonásainak kincseitára*. Művelődés 1977. 30. évf. július. 18–22.
3. Uo. 19.
4. Lásd bővebben Dimény Erika: *Az Incze László Céhtörténeti Múzeum céhes és helytörténeti kiállításaihoz kapcsolódó múzeumpedagógiai foglalkozások*. In: *Acta Siculica. A Székely Nemzeti Múzeum évkönyve 2018–2019*. Szerk. Boér Hunor – Kinda István – Boér Máté – Sztáncsuj Sándor József et alii. Székely Nemzeti Múzeum, Sepsiszentgyörgy, 2000. 451–465. Online: https://sznm.ro/acta2019/acta_siculica2018_2019_451_465.pdf.



KUTI KLÁRA

MEGALKUVÁS ÉS KOLLABORÁCIÓ

A Kádár-korszak emlékezete a Nemzeti Múzeumban

■ 2019 novemberében a megnyitó erejéig a Magyar Nemzeti Múzeum kupolatermében ez az installáció fogadta a közönséget: a Pollack Mihály terveiben pantheonnak nevezett térben a vörös szabadságszobor körül a magánélet legboldogabb napjára felöltözött menyasszonyok mellékalakjai sorakoztak. A figurák az egykori Rotschild-szalón ruháit viselték. Az installáció a *Clara: divatkirálynő a vasfüggöny mögött* című kiállítás felütése volt, felidézve a kádárizmus alkuját, a *depolitizált magánélet szabadságát*. Az installáció a megnyitó után – már a középső posztamens nélkül – a bejárat csarnoknál, a rotundában kapott helyett.

A népszerű kiállítás az assmanni *kollektív* emlékezet – a személyes tapasztalatok és elbeszélések még meg nem szilárdult, töredezett és változékony *kommunikatív* emlékezete és a formákban, elbeszélésekben, rítusokban megjelelődő, instrumentalizált és mediatizált *kulturális* emlékezet – nehezen meghatározható, diffúz határán mozgott. A múzeum és a kiállítás mint a kommunikatív emlékezetet kulturális emlékezetté formáló intézmény számos módszertani kérdést vet fel. Ezeket a kérdéseket kitágítva írásomban arra keresek válaszokat, hogy harminc évvel a rendszerváltozás után milyen forráskritikai, tárgyelméleti, muzeológiai elvek mentén mutatja be a Magyar Nemzeti Múzeum a Kádár-korszak emlékezetét és történettudományi olvasatait. Más szóval és általánosabban: van-e a történeti muzeológiának eminens módszertana



... a két kiállítás
látszólagos párhuzama
mögött – egy 20.
századi asszonyors
elbeszélése –
forráskritikai,
módszertani,
muzeológiai,
tárgyértelmezési,
reprezentációs
kavalkád rejlik...

arra, hogy a jelenkortörténeti kutatás eredményeihez hozzájáruljon, illetve azokat a nagyközönség felé közvetítse.



A Clara-kiállítás installációja a főépületben, fotó: ©MNM, Kardos Judit

Egy asszony élete

■ A Magyar Nemzeti Múzeum már két évvel a Clara-kiállítás előtt, 2017-ben is vállalkozott arra, hogy egy asszony életút-elbeszélésén keresztül mutassa be a 20. század történetét. Az életút- vagy életmű-kiállítás többnyire a nemzeti történelem és kultúra nagyjainak biografikus kiállítása, és hagyományos kiállítási műfajnak számít a történeti, kultúrtörténeti muzeológiában. A társadalom nemzeté válásának és a nemzetimúzeum-ideának konstitutív tényezője a nemzeti hősök pantheonjának kialakítása.¹ Egy biografikus kiállítás a Nemzeti Múzeumban több mint emlékmű, több mint az emlékezés és emlékeztetés aktusa; a múzeum hagyományos tekintélyéből kifolyólag egy életút-kiállítás a nemzeti hősök kanonizációjáért vívott versengés része.²

Az itt alább elemzendő Clara-kiállítás és a röviden felidézendő, korábbi Anna-kiállítás oral history források alapján szerkesztett, egyedi életút-elbeszélést használt kiállításszervező narratívaként. Ez már önmagában olyan történetforrás-értelmezési kísérletnek is tekinthető, mellyel az intézmény eltávolodni látszik az állandó történeti kiállítás elbeszélői technikájától. Az állandó kiállítás 20. századi termeiben kronologikus, *objektív*, *tényszerű* politika- és gazdaságtörténeti mesterelbeszélésre fűződnek az illusztratív, lábjegyzetszerű, hangulati elemként értelmezett tárgyak és enteriőrök.³ Az állandó kiállítás mesternarratívájában jól kitapintható egy az értelmezéssel szembeni elbizonytalanodás, mely felállítása idején – mintegy a közelmúlt ideológiai kényszereként – elveten-

dőnek tűnhetett, és ezért az eseményközpontú, leíró, a hatalmi politika Ők-jére fókuszáló elbeszélés megpróbált alkalmasint interpretációmentes krónika maradni. Másrészt jól kitapintható az ország (nemzet, nép, állam) saját felelősségének kihelyezése és egyben a kiszolgáltatottság hangsúlyozása, a vágy a külső hatalmak mindenhatóságának leírására.⁴ Ma immár, amikor a Nemzeti Múzeum állandó történeti kiállításának muzeológiai és historiográfiai megújítása már csak megkésett lehet, az oral history beemelése a kiállítási narratívákba nem csupán kiállításműfaji, tárgyértelmezési vagy módszertani változatosságot jelenthetne, hanem arra is utalhatna, hogy alkalmasint a múzeum szembesülni látszik a történeti kánonok, illetve az emlékezetpolitika kihívásaival, és felvállalni látszik azt a szerepet, melyet a kollektív emlékezet és a történeti kánon reprezentációjában betölt.

Az alább még részletesebben is bemutatott asszonysorsok a 2010-es évek második felének emlékezői pozíciójából idézték fel a 20. század politikatörténeti fordulópontjait. Lényegi mondalójuk az államszocialista időszakra vonatkozott, arra az időszakra, mely a múzeumlátogatók döntő részének személyes emlékezetéhez tartozik. A kiállítási narratívák még a látszatát is elkerülték annak, hogy bármilyen historiográfiai mesternarratívához igazítva beszélnének a korszakról, mindazonáltal az egyéni életút-elbeszélésbe rejtett kontinuitás alkalmas eszköznek tűnt, hogy koherens keretet biztosítson a 20. századot felszabdáló rendszerváltásoknak, melyek újra meg újra radikálisan ártírták a hivatalos történeti értékeket, normákat és orientációs mintákat, és megnehezítették, voltaképp ellehetetlenítették a nagy ívű történeti elbeszéléseket.

Az Anna-kiállítás⁵

■ Az egyik kiállítás főhőse Anna volt, a kis, névtelen székelyföldi faluban száz évvel ezelőtt született parasztlány. Életútja kacskaringós volt, sorsát a történelem diktálta. A falusi táncmulatságban megesett leányt közvetlen környezete megbélyegezte, és válaszütra kényszerítette. A kommunista hatalom a paraszti gazdaságban megtermelt javak, majd az egész magángazdaság beszolgáltatására kényszerítette. A városi bér munka vállalása volt az egyetlen kiút, mely végül egy tanácsi panellakás kiszámítható biztonságába vezetett. A felelőtlen és kiszolgáltatott leány egykori döntésének kényszerítő következménye lett a magány.

A Clara-kiállítás⁶

■ A másik kiállítás főszereplője, Rotschild Klára, szintén a 20. század elején született, de az ő életútja – ahogyan a kiállítás idővonala mutatta – egyenes és egyenletes, töretlen volt. Nem volt olyan politikai vagy történeti fordulat, amely megtörte volna. Rotschild Klára egy budapesti szabócsalád tagjaként született, maga is ruhaszalont nyitott, és egész életén keresztül határozott ízléssel öltöztette a társadalom elitjét, mindig céltudatosan használva társadalmi tőkéjét. Ízlésének példája és iránytűje az ún. párizsi divat volt, illetve annak is az a szegmense, mely szűk és személyesen ismert vevőköre számára szóba jöhetett.

Két élettörténet. Egy asszony, aki teljesen kiszolgáltatottja a történelemnek. És egy asszony, aki fittyet hány a történelemre.

Élettörténet és elbeszélt történelem

■ Mindkét életút bemutatása az *elbeszélt történelem*, az *oral history* tág és szereteágazó módszertanán alapult, de a két kiállítás látszólagos párhuzama mögött – egy 20. századi asszonyors elbeszélése – forráskritikai, módszertani, muzeológiai, tárgyértelmezési, reprezentációs kavalkád rejlik, ami azonban végső soron épp a korszak értelmezhetőségének bizonytalanságára – a mesternarratívák és a tudományos konszenzus hiányára, a kritikai értelmezés bizonytalanságára, a kollektív emlékezet és a professzionizált történetírás közötti feszültségre – mutat rá.

Az elbeszélt történelem vagy másként oral history módszere mögött a források létrehozásának, elemzésének és értelmezésének teljesen eltérő gyakorlata rejlik.⁷ Az oral history joggal tekinthető historiográfia-kritikai mozgalomnak, mely a hivatalos történetírói diskurzusokból kiszorult csoportok önértelmezési eszközeként is felfogható volt. Hosszú története és lassú intézményesülése során természetesen sokat változott: az elbeszélt történetek gyűjtése, a gyűjtések intenciója, a rögzítés technikája és egyszerűsödése és az eredmények publicitása folyamatosan szélesítette táborát. A különböző diszciplínák (történet- és néprajztudomány, antropológia és szociológia), az eltérő nemzeti tudományos diskurzusok, eltérő korszakokban más-más célból fogadták vagy vetették el a módszert, tettek különbséget használhatóságában aszerint, hogy ki volt a történet vagy életút elbeszélője, kinek mondta el, milyen indítékból, illetve eltérő módon értékelték az elbeszélést a maga betűhív valójában vagy vélelmezett valóságtartalmában. Itthon a szociográfia és a néprajztudomány már régóta magáénak tekintette a módszert.⁸ Az 1989-es rendszerváltozás után az 1945 és 1989 közötti időszakra vonatkozó, korábban nem elbeszélhető elbeszélt történelem került előtérbe. Oralhistory-archívumok gyűjtötték a holokauszt, a kitelepítés, a málenkij robot, a forradalom, a téeszesítés, az ellenzéki vagy reformer politikusi emlékeket, megelőzve és megkérdőjelezve a korszakra irányuló történettudományi-archívumi feldolgozásokat. Amilyen sokszínű paletta kerekedhet az elbeszélt történetekből, olyannyira nehéz ennek a forrástípusnak az elemző feldolgozása, hisz épp az emlékezés és elbeszélés szubjektivitása miatt csúszik ki az analitikus értelmezés és rendszerezés igénye alól. Az egyre növekvő számú oralhistory-archívumok azt is megmutatták, hogy bár minden egyes ember élete más és más, annak elbeszélése, az emlékezés mechanizmusai mégiscsak társadalmilag konstituált mintázatokhoz illeszkednek. Az egyéni és kollektív emlékezet működésének mechanizmusa alakítja az elbeszélhető történeteket. Azaz az elbeszélt történelem feltárásának az elsőrendű célja és eredménye nem a történeti tények rekonstruálása, hanem az individuum történelembe ágyazottságának megértése; nem az „így volt”, hanem a „most azt gondolom, hogy akkor így láttam” megragadása.

Az emlékezetkutatás részletes szemléje nélkül, de utalnom kell arra, hogy az emlékezet mechanizmusai a felejtés, elfojtás, tagadás, önigazolás, nosztalgia stb. szövevényes útján vezetnek, melyet erősen befolyásol az a társadalmi, emlékezetpolitikai környezet, amely elmondhatónak vagy elhallgatandónak minősít egyes korszakokat, epizódokat, kapcsolatokat. A jelenben élő generációk mindegyikének az életében volt(ak) olyan korszakhatár(ok), amikor az aktuális politikai értékrend és hatalmi emlékezetpolitika az előző politikai értékrend és hatalmi emlékezetpolitika teljes elutasításán és felülírásán alapult. Ezek a radikális

cezúrák felbontották a történeti idők és tapasztalatok kontinuitását, ami aztán nemcsak a megtapasztalt múlt, hanem az aktuális jelen és a lehetséges jövő elbeszélését is megnehezítette, sokszor ellehetetlenítette.⁹ A mindenkori jelenből konstruált emlékezetnarratívák – legyenek azok életút-elbeszélések vagy egyéb történetek – folyamatosan újraíródnak a befogadó és a befogadás (személy, idő, ideológia stb.) függvényében. A politikai normák, értékek, elvárások átrendezése a korábbi élettörténetek átírására, átértelmezésére készítheti a társadalom egyes tagjait vagy egész csoportjait, ami azonban nem jár együtt az identitásmin-ták és mentalitások teljes megváltozásával. Ez a tény növeli az élettörténet-elbe-szélések gyűjtésének a jelentőségét, ugyanis az elbeszélés és emlékezés szabá-lyai, a koherenssé gyúrt élettörténetek mélyelemzése képes az elhallgattatottság vagy az újraírás feltárására is.¹⁰

Míg a rendszerváltozást követő években az élettörténet-gyűjtések a kádári ha-talom által elhallgattatott emlékezet feltárását célozták, a gyűjtések második hul-láma – az ezredforduló utáni években – fordult a Kádár-korszak emlékezte felé.¹¹ Ez az emlékezetmunka kiváltképp azért válik érdekessé, mert valahogy fel kellett oldja azt a feszültséget, hogy a Kádár-rendszerbe a társadalom többsége valamiféle módon integrálódott, viszont a rendszerváltozás utáni hatalmi politi-ka épp a Kádár-rendszer tagadására és ennek az integrációnak az eliminálására épített. A rendszerváltozás utáni politikai retorika és emlékezetpolitika tettesek-re és áldozatokra osztotta a kortársakat. Ezért az élettörténet-kutatásoknak meg kellett küzdeni azzal a módszertani problémával, hogy a tettesek és áldozatok szélsőséges polarizációja az elbeszélés jelenének követelményeihez igazította a narratívákat: a régi rend kiszolgálóit, aktív cselekvőit vagy passzív elfogadóit az élettörténet újragondolására és/vagy elhallgatására készítette.¹²

Elbeszélt történelem az Anna-kiállításban

■ Az elbeszélt történelem módszertani és forráskritikai összetettségét használ-ták ki az Anna-kiállítás kurátorai, amikor a kiállítás alapjául szolgáló élettörté-netet megírták, hagyatkozva azokra a paraszti, női élettörténet-elbeszélésekre, melyekből kivált erdélyi néprajzkutatók már az 1970-es évektől kezdve sokat gyűjtöttek. A politikai rendszerek és a társadalmi környezet megváltozása, sőt radikális felborulása rendszerint számvetésre készíti az embert. Ezt a pillana-tot választották a kurátorok, amikor az élete történetét elbeszélő Anna idős asszonyként az 1989. évi temesvári forradalmi felbolydulást nézi a televízióban, és nekifog élete elbeszélésének. Az elbeszélés a születés – 1920 – dátumával in-dul, és a politikai-gazdaságtörténeti fordulópontok (háború, beszolgáltatás, kol-lektivizálás, proletarizálódás) alkotják konstitutív elemeit. A történettudomá-nyok által kanonizált fordulópontok megválasztása a politikai hatalom identitás-politikáját, a politikai szocializáció modelljét leképező *normál-biográfiát* hozott létre, mely tükrözte a centralizált hatalmat, a direkt hatásokat, az értékkinálat szűkösségét, az autonóm döntéshelyzetek hiányát, a politikai lojalitás szolgálai elfogadását – azaz mindazt, amit a diktatórikus, autokratikus politikai rendszer elvárt. Anna története a kiszolgáltatottság és a kényszerpályák története, aho-gyan azt a történettudomány látta és láttatta. Nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a szövegkönyv a 2010-es évekből konstruálja meg az 1989-i emlékezet el-be-szélését, azaz kényszerítően tartalmazza a rendszerváltozásokat követő válsá-gokat követő visszapillantás értelmezői pozícióját. Kitakarja, de nem teszi sem-

missé azt a tényt, hogy az államszocializmus vége átírja az államszocializmus emlékezetét. Ezzel a kiállítás az elképzelt élettörténet-elbeszélés szubjektivitásába rejtette a kanonizált történettudományi, emlékezetpolitikai olvasatot.



A pártiroda az Anna-kiállításban, fotó: ©MNM, Rosta József

Az Anna-kiállítás tere és tárgyai

■ A kiállítás tere – MNM Pulszky-termében – az élettörténet elbeszélését egy nyolcasra emlékeztető útvonalra fűzte fel. A nyolcas két hurokja a „*mi lett volna, ha...*” kérdést idézte: „*Mi lett volna, ha a törvénytelen gyerek megszületik?*” – „*Mi lett volna, ha a gyermeket elcsinálják?*” A két lehetőség az 1950-es évek pártirodájában ütközött össze, ahol az egyik oldalon az asszony a kollektivizálás során beszolgáltatandó tulajdonát adja be, a másik oldalon pedig ugyanennek a vagyonelkobzásnak az irodistájaként dolgozik. Ezen a ponton az elbeszélés voltaképp arra tett kísérletet, hogy a tettes vs. áldozat dichotómiát feloldja – *mindenki lehetett tettes és áldozat is*. Viszont azzal, hogy a pártirodától aztán a két alternatív élettörténet azonos szálon futott a proletarizálódás felé, a tettet is áldozattá avatta, aki összességében a kiszolgáltatottság magától értő elfogadásán keresztül erősítette a mindenkor hatalom legitimitását. Az élettörténet jól szerkesztett példája volt annak a tézisnek, hogy minden politikai-történeti fordulóponton, krízisen vagy fellendülésen átívelően megtalálható az az emberi szándék, mely – fenntartandó az Én integritását – a történéseket koherens elbeszéléssé szerkeszti. Az Anna-elbeszélés fő motívuma a minden történeti fordulatot áthidaló elfogadás, megbékélés, megalkuvás – sorssal, törvénnyel, hatalommal.

Az Anna-kiállítás tárgyi világa csupa enteriőrből állt: a táncmulatság helyszíne, egy csűr, egy paraszti tisztaszoba és porta, egy városi polgári ebédlő, egy pártiroda, egy presszó s végül egy panellakás. Bár a tárgyak látszólag egy élet-

utat kísérték végig, mégsem biografikus tárgyak voltak, ugyanis a kiállítás egyes szám első személyben elmondott (és applikációként meghallgatható) életút-elbeszélése valójában egy elképzelt történet volt, elképzelt főhőssel, kinek elképzelt életútját a tárgyak díszletként, korabeli hangulatteremtő kulisszaként keretezték. Tehették ezt azért, mert úgymond kánonkompatibilis tárgyak voltak: a történet- és néprajztudomány kánonja szerint a tipikus 20. századi paraszti, polgári és városi munkás lakáskultúra típusokká stilizált tárgyai kereteztek egy *normálbiográfiát*.

Elbeszélt történelem a Clara-kiállításban

■ Az irányított interjút használta a Clara-kiállítás kurátora – Simonovics Ildikó – Rothschild Klára életútjának megrajzolásához, az elbeszélt történetet kiegészítve levéltári és sajtóarchívumi adatokkal. Számos interjúrészletet hallgathattunk meg a kiállításban, és nyilván sokórányi további interjú készült a főszereplő rokonaival, barátaival, azok leszármazottaival, a műhelyben dolgozókkal vagy leszármazottaikkal és az egykori vevőkkel. Az interjúalanyok által alkotott kis emlékező közösség – kiállításban megismerhető – elbeszélésében megjelent az életút főszereplője, Rothschild Klára mint határozott, célratörő személyiség, aki a szalonnal és a műhellyel egy a környezetétől elkülönülő, sajátos világot hozott létre, tartott fenn, mely aztán – a főhős halálával – elmúlásra is volt ítélve. A szemtanúk emléke személyes, természetyszerűleg részleges és töredékes – amennyiben nem terjed ki a Rothschild Klára világán kívüli világra – és persze nosztalgikus, hisz az elbeszélők saját ifjúságuk idejébe mentek vissza. Emlékeik közös motívuma a fiatalság, a szépség, a különlegesség. A divat és a divatkövetés olyan örök – időtlen – eszménye az elbeszéléseknek, mely minden mást – lehetséges vagy potenciális emléket – felülír és összeköt. Ez tette lehetővé, hogy mindenféle történeti, politikai vagy morális vélemény vagy állásfoglalás szükségtelennek bizonyuljon. A kommunikatív emlékezetben a főhős, a szalon és a vevőkör kívül állt minden korszakos valóságon.

Összeolvasva a kiállítás írott és elhangzó szövegeit kirajzolódott Rothschild Klára életút-elbeszélésének motívuma: a kívülállás és az időtlenség, melyet körbevettek a – részben önmaga által indított és az utókor által továbbhagyományozott – legendák, melyek visszahatnak, és erősítik az életút mindentől és mindenkitől való függetlenségét és egyedülállóságát. A kiállítás szövegben bőven használt felsőfokú jelzők aláhúzták a főhős összehasonlíthatatlanságát. A kiállítás alcíme – *divatkirálynő a vasfüggöny mögött* – olyan, az egyes fogalmakat túlzó tartalommal felruházó metafora, melynek valódi társadalmi referenciális igazságértéke nem számon kérhető. A retorikus fordulatokban gazdag szöveg inkább laudáció, mintsem értelmezés, és a bizonyíthatatlan és cáfolhatatlan – mert tapasztalati úton nem értelmezhető – minősítések („*Neve egyet jelentett a divattal, az eleganciával, a minőséggel és a luxussal... a Kádár-rezsim hivatalos divatszakeértője... kivételes tehetség... szenzációs teljesítmény... hatalmas siker és presztízs...*”) mintegy szükségtelenné is tették a tágabb értelmezési mezőt. Az életút időfelettségét, időtlenségét erősítette, hogy a köztörténet eseményei és jelenségei – a zsidótörvények, a zsidómentés, az államosítás és vagyonelemek, a nepotizmus, a klientelizmus vagy a kollaboráció, a politikai elit fogalma és köre – reflektálatlan magától értődséggel jelentek meg a szövegben; ráadásul az életút idővonalának vizuális megjelenítése azonos súlyúnak ábrázolt minden feltűnte-

tett *eseményt*, mondjuk a kommunista hatalomátvételt és Gábor Zsazsa egzaltált viselkedését. A köztörténetre vagy a társadalom egészének működésére vonatkozó utalások mindenki által ismertként és elfogadottként jelentek meg az élettörténetben – „...*egyedüli kiválasztottként nem kellett ügynöknek lennie...*, *így is nagyon messzire ért a keze...* az új *rezsim kiválasztottja*, de ugyanakkor (sic!) *hűségese szolgálója...*” –, mert a szövegeknek nem a racionális értelmezés volt a célja, hanem sokkal inkább az emocionális vonzalom felkeltése. A női sikertörténet feltétlen csodálata – *külön szövegegyeségekben „a siker receptje” hét pontban* – szükségtelennek tűntette fel a tárgyyszerű elemzést, a konfrontatív leírást vagy érvelést, a látogatót sokkal inkább azonosulásra és bámulatra biztatta. Az életmű, a ruhák nem egy folyamatosan változó diskurzus tárgyaiként szerepeltek, hanem az időtlennek minősített ízlés bizonyítékaiként, ami aztán visszahatott magának az életútjának az időfelettségére. A főhős küldetésének eleve elrendeltsége – a születés gyermekded metaforájával, hogy *a szabáshasználalon született* –, a tanulatlan, született östehetség mítosza, a fiatalkori trauma és a mindenáron való önmegvalósítás, majd aztán a tragikus öngyilkosság, hogy nem kell megélni és megérteni a mítosz hanyatlását, mind olyan részletei az életútjának, melyek kiindulópontját jelenthetik egy kortárs kultusz megteremtésének.



A Clara-kiállítás életút című tere, fotó: ©MNM, Kardos Judit

A Clara-kiállítás tere és tárgyai

■ A kiállítás tere – a Múzeumkert frissen felújított kertészháza –, a főépület mögött szinte rejtőzködő, kis, intim szalon, úgyszólván titkos budoár. Bár kiállítóterként való használatba vétele kivételes volt, mégis, akaratlanul is megjelenítette a kívülállás narratíváját. Három, egymással összenyitott tere az *életút*, a *műhely* és a *szalon* címet kapta. A kiállításban csakis autentikus tárgy volt látható: a főszereplő biográfikus tárgyai és életművének válogatott alkotásai. A kiállítóterbe

lépve két kulcstárgy fogadta a látogatót, azonosan hangsúlyos, exponált keretezésben: egy személyes, biografikus tárgy, egy arany karkötő és egy ékkövekkel, gyöngyökkel dúsan hímzett, arany ékszerkardigán, az életmű kiemelkedő darabja. A karkötő nem egyszerűen személyes tárgy, hanem valódi relikvia, a főszereplő személye felidézésének és megjelenítésének, magának a legendának kiemelkedő darabja, a formálódó kultikus és kanonikus életút egyedülálló szimbóluma. A karkötő legendáját – a mesés királyi ajándékot – maga Rotschild Klára kezdte írni, és a tárgy itt is továbbjátszotta szerepét, az életút kultikus elbeszélését legitimálta.

Az életút-kiállításoknak kardinális kérdése a biografikus tárgyak jelentésteltettsége: mi számít biografikus tárgynak, és azok hogyan illeszkednek az életúthoz? Ugyanis nem minden tárgy – ami találkozott a főhőssel vagy annak tulajdonában volt – válhat biografikus tárggyá, csak az, amelynek értelmezhető, kanonizálható kapcsolata van az életút-elbeszéléssel. Az a tárgy válhat relikviává, amely hitelesíteni képes az életutat. A biografikus tárgyak és az életút-elbeszélések különösen finom, érzékeny, interdependens kapcsolatban állnak egymással: a relikviák autentizálják az életút kiemelkedő epizódjait, és a *nagy ember* kanonizált életútja relikviává avathat egyszerű és hétköznapi tárgyakat, amelyek *látták a főhőst*. A relikviává válás az egyediség és autenticitás aurájával övezve a mindennapi tárgyakat *műalkotássá* avatja.

A Clara-kiállítás további két terében, tulajdonosaik rövid bemutatásával Rotschild-ruhák voltak kiállítva. A ruhák egyrészt egyedi alkotások abban az értelemben, hogy konkrét, ismert személyek tulajdonában vannak – vagy voltak, ha a tulajdonos a gyűjteménynek adta azokat –, konkrét, ismerhető személyek köre készítette azokat a szalonhoz tartozó műhelyben, és Rotschild Klára irányította és felügyelte készítésüket és eladásukat. Másrészt közben annak a diskurzusnak a manifesztációi, amelyet nagy általánosságban divatnak nevezünk, azaz a divaton keresztül jelölő egy társadalom-politika-gazdaság által determinált ízlésnek.

James Clifford értelmezésében a gyűjtés és kiállítás folyamata során a tárgyak jelentésének változása leírható négy szemiotikai mező segítségével. Az *autentikus* és *nem autentikus*, illetve a *mestermű* és *artefakt* szemiotikai tartományain át oszcillálnak a jelentések, kialakítva az eredeti, egyedülálló, hamisítvány, találmány, tradicionális, autentikus vagy kommersz időleges jelentéseit.¹³ Eszerint a Rotschild-ruhák a művészet autentikus mesterművei, és a kommersz, nem autentikus artefaktumok által keretezett mezőkben egykor *divatos áruknak* számítottak, most pedig a múzeumi gyűjtés és kiállítás előállította azt a kontextust, melyben egy korszak ritka tárgyává, sőt a *nagy ember* életművének *autentikus mesterművévé* váltak. A kiállításban a tárgyak – az életmű közvetítő eszközei – nem szóltak eredeti funkciójukról, esztétikai értékükről, recepciójukról vagy hástörténetükről, nem szóltak arról, hogyan vettek részt a divatnak nevezett társadalmi diskurzusban – erre sem hely, sem szándék nem volt –, itt a ruhák az életmű páratlan alkotásai. A főszereplő egyedi, független, idő feletti történetét írták tovább. Hibátlanok voltak és összehasonlíthatatlanok.

Ahogy fentebb már szó volt róla, az emlékező közösség elbeszéléseiben a divatkövetés olyan meghatározó motivációként jelent meg, mintha ez az egy társadalmi diskurzus elemi lett volna a korabeli társadalmi csoportok kommunikációjában. Ezt a hangulatot a kiállítást övező médiakampány is magáévá tette, és újra meg újra hangsúlyozta a ruhaszalon irányadó voltát a közelebről nem de-

finiált elit és azon keresztül *mindenki* számára. Rotschild Klára élete során (1903–1976) a társadalmi rétegződés, annak ideológiai, politikai, gazdasági, mentalitásbeli ismérvei jelentősen átalakultak. Kérdés, hogy léteztek-e olyan, politikai rendszereken átívelő ízlések és habitusok, amelyek kielégítésére a szalon vállalkozott akkor, amikor a Horthy családot vagy Kádár Jánosnét és Josip Broz Tito feleségét öltöztette. És persze megválaszolatlan, mert a kiállítás szűk forrásbázisa alapján nem megválaszolható kérdés, hogy ezek az ízlések és habitusok mennyire lettek volna irányadók a korabeli társadalom széles rétegei számára.

Számos társadalomelméleti és -történeti szöveg született arról, hogy az 1945–48 között bekövetkező rendszerváltás hogyan írta át a korábbi, társadalmi rétegeket elkülönítő, merev és hierarchikus határokat; hogy az 1948 utáni erőszakos és/vagy lehetséges társadalmi mobilitás ténylegesen lazított-e a korábbi struktúrán, vagy csak máshová helyezte az áthághatatlan akadályokat; hogy az egalitáriusnak hirdetett szocialista társadalomban értelmezhető volt-e a felfelé vagy lefelé irányuló mobilitás tézise; hogy az egalitáriusnak hirdetett szocialista társadalom mennyiben kényszerítette a kispolgári ízlés és habitus irányába való azonosulást; hogy a kádárizmus milyen állandó fenyegetettség, alkuk és engedmények révén tette természetessé a kiegyezés, megalkuvás és kollaboráció gyakorlását, és garantálta ezzel a *magánélet szabadságát*, az elfogadható jólétet – hozzáátve, hogy ennek gazdasági fedezete végső soron nem volt fenntartható –; de arról is, hogy a társadalmi mobilitás – szorosabban a felemelkedés – lehetőségét feltételező megalkuvás vagy kompromisszumkészség hogyan írta felül a szaktudás, tisztesség és meggyőződés ethoszát, és hogyan szorította ki a hétköznapi morálból, tette érthetatlenné, feleslegessé és elavulttá.

Azaz amikor Rotschild Klára a világdívatot követve látszólag *a mindenkori elitet* öltöztette, pontosan követte a társadalmi rétegződés részben erőszakos, részben spontán átalakulásából fakadó *ízlés* átalakulását, és megtalálta a komplex divatnak azt a szegmensét – konzervatív, nem hivalkodó, költséges kézimunkán alapuló, nőies, de emancipált –, ami a kádárista szétzilált mintázatú, ízlésű és erkölcsű társadalomban eszményinek, követendőnek, de utolérhetetlennek tűnt, már amennyiben a *privilegiumai és jogosultságai alapján elkülönülő káderelit* valóban mintaadó lett volna.

Kommunikatív emlékezet vs. múzeum

■ Rainer M. János a kádárizmus történetírói diskurzusainak kritikai elemzése során a hatalmi politika, a modernizáció, a jóléti politika, az állandó viszonyítási mechanizmusok – *a szovjet blokkhoz képest jobb, a Nyugathoz képest is még mindig a legjobb* –, a beletörődés társadalmi közérzetének meg a szabálykerülés normájának sajátos vegyülékét hangsúlyozza a korszakleírásokban. „A kádári Magyarország történeti útjának és helyének sajátos érzékelése [...] mintegy berendezte a kádári világ nyelvi, intézményi tereit, amelyekben e viszonylagosság közérzetében az informalitás szereplői mozogtak és diskuráltak. A posztstálinizmus a korábban erőszakkal kialakított koherencia fellazulását hozta, ez a lazulás azonban az 1989-es rendszerváltozásokig soha sehol nem alakult át minőségileg más szerkezetek koherenciájává. Az inkoherencia maga vált összetartó erővé, bár a végső nyomatékot mindvégig a birodalmi erőszakapparátus biztosította. A kádárizmus ennek volt a legkoherensebb, legfinomabban tagolt, relativizmusában legtöbb mozgásteret engedő létezménye: ma is ellenáll az utólagos

meghatározásoknak, mert a maga idejében sem tudta senki, mi is voltaképpen; több-e viszonylagosságnál, viszonyításoknál, hallgatásoknál, lappangásnál, az informalitás kisvilágainál.”¹⁴

Talán épp a kádárizmusból eredő „hallgatás és viszonylagosság” lehet a kulcsa annak, hogy miért került most, miért csak most került sor ezekre a kiállításokra. A rendszerváltást követő egy-másfél évtizedben a közbeszédben és emlékezetpolitikában uralkodó diskurzusok elbizonytalanították vagy passzív felejtésre készítették azokat, akiknek a személyes emlékezete a Kádár-korszak megbélyegzettségével ellentmondásba került. Kovács Éva hívja fel a figyelmet arra, hogy „amikor az uralkodó metanarratívák vagy diszkurzív keretek nem hozhatók összhangba a saját emlékanyaggal [...], az elbeszélő kialakíthat magának egy olyan retrospektív idealizációs keretet, amely látszólag a régi időkbe való egyszerű visszavágyódás, valójában azonban az egyén védelmét, személyes orientációjának és életrajzáinak megtartását szolgálja – azaz egyfajta kulturális függetlenség iránti tanúságtétel.”¹⁵ A Rotschild-emlékezetben a divatkövetés imperatívusza – és ezen keresztül az önmegvalósítás sikere –, mindenkitől elkülönülő, distinktív ideája hozhatta létre ezt az egy, nemcsak elfogadható, hanem mára kifejezetten vonzó retrospektív idealizációs keretet. Az emlékező közösség és a kiállítás azonos kultikus beszédmódja kölcsönösen erősítette egymást, és identifikációs és orientációs mintát nyújtott; nem meglepő, hogy a kiállításmegnyitó prominens vendége eredeti Rotschild-ruhát öltött ennek a kultuszközösségnek a szimbolizálására. Nemcsak arról van szó, hogy az emlékezők teljesen természetesen fordulnak nosztalgiával a saját ifjúságuk felé, hanem egyrészt arról, hogy a nosztalgia, mint a felejtés egyik formája, segít az elbizonytalanodott emlékezet átírásában; másfelől pedig, hogy a kétezres évek eleje erőteljesen átírta a Kádár-korszak emlékezetét. A válság az elmúlt aranykor szépségével ruházta fel az azt megelőző időszakot, és a korábbi tartalékok felélésével és kimerülésével együtt járó szűkösség elfeledtette azokat a várakozásokat, melyek egykor a kádárizmus megszűntét kísérték.¹⁶

A történeti muzeológiának, így a Nemzeti Múzeumnak is az volna minden más történettudományos reprezentációval szemben a nagy előnye, hogy a kiállítás mint műfaj kiválóan alkalmas az emlékezet személyessége, töredezettsége, részlegessége, impulzivitása megmutatására, egyedülálló módon használhatja a tér-idő-sűrűsödés metaforáját, mely szintén az emlékezés par excellence sajátja. A tárgyakban mint forrásokban és a tárgyakhoz társított jelentésekben pedig megragadható és megmutatható volna mindaz, ami a lineáris, oksági összefüggésszrendszerek és nagy, átfogó struktúrák elhiteltelenedése miatt érvényét veszítette. Azaz a történeti múzeumok mint az emlékezet helyei vállalhatják, hogy szisztematikusan teret adnak egyes emlékezetközösségek kommunikatív emlékezetének; de tudatában kell lenni, hogy a múzeum a kommunikatív emlékezet kiállításával egyben konstituálja a kollektív emlékezet fogalmait és reprezentációit, azaz mind a kiállításokban, mind a gyűjteményezés és feldolgozás során reflektálni kell az intézmény emlékezetpolitikai szerepére, nem megkerülve a kérdést, miként hat ez a jelenkori társadalomban.

■ JEGYZETEK

1. A múzeum hőskorára vonatkozóan lásd Sinkó Katalin: *A művészi siker anatómiája, 1840–1900*. In: Nagy Ildikó (szerk.): *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században*. A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, Bp., 1995. 15–55; különösen is 21. skk.

2. Ez a hagyomány jelent meg – többek között – a 2019. év folyamán álló *Az ismeretlen Görgei* című biografikus kiállítás recepciójában, így pl. számos vendégkönyvi bejegyzésben: miszerint is Görgei Artúr, az emlékének

szentelt életút-kiállítással *végre elnyerte méltó helyét* a Nemzeti Múzeum által kanonizált pantheonban. A továbbiakban azonban azért nem foglalkozom a Görgői-kiállítással, mert annak életút-elbeszélése elsősorban és döntően Hermann Róbert sok évtizedes történelmi munkásságán alapult, és Görgői alakjának a kollektív emlékezetben betöltött *áruló-bűnbak-hős* értelmezését kizárólag a történettudomány álláspontjából mutatta.

3. Az állandó történelmi kiállítás 20. századi részét Ihász István rendezte, a forgatókönyvet Ihász István és Baják László írta, látványterv Pataki Dóra és Iványi Mónika, grafika Molnár Gyula, megnyílt 1996. október 23-án. Lásd még a kiállítás 2007-ben megjelent vezetőjét: *A Magyar Nemzeti Múzeum történelmi kiállításának vezetője, 4. XX. század.* (Főszerk.) Kovács Tibor. (Írta) Ihász István, Baják László. Magyar Nemzeti Múzeum, Bp., 2007.

A kiállítás tárgyértelmezési kritikáját elvégezte Frazon Zsófia: *Múzeum és kiállítás. Az újrarajzolás terei.* Gondolat–PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Bp. – Pécs, 2011. 50. skk.

4. A korszak historiográfiájának különböző megközelítéseiről lásd Rainer M. János: *Bevezetés a kádárizmusba.* L'Harmattan – 1956-os Intézet, Bp., 2011. 64. továbbá Kovács Éva: *Az élettörténelmi emlékezet helye az emlékezetkutatásban. Tudománytörténeti és kutatási bevezető.* In: Uő (szerk.): *Tükörszilánkok. Kádár-korszakok a személyes emlékezetben.* MTA Szociológiai Kutatóintézet – 1956-os Intézet, Bp., 2008. 9–40. 13. skk.

5. Anna: *Változatok székely asszonysorsra.* Az eredeti kiállítás 2015-ben készült Székelyudvarhelyen. Kurátorai voltak: Baróti Hunor, Bonczidai Éva, Kinda István, Miklós Zoltán, Salló Szilárd, Szócs Levente és Vajda András. Jelen szöveg a Magyar Nemzeti Múzeumban 2017-ben felállított verzióra vonatkozik.

Fejtetegetéssel szemben megfogalmazható volna, hogy az Anna-kiállítás nem magyarországi viszonyokra, nem a kádárizmusra vonatkozott. Semmi esetre sem akarom azt mondani, hogy a romániai szocializmus korszaka és a magyarországi szocializmus korszaka mint társadalomtörténelmi értelmezési keret minden további nélkül felcserélhető volna. Tény azonban, hogy a kiállítás referencialitásában megelégedett olyan hivatkozásokkal, melyek a posztsovjett térség bármelyik államában érthetőek lettek volna, ahol a mezőgazdaság kollektivizálása, az erőltetett iparosítás, az ideológiailag alátámasztott, kényszerű proletarizálódás, a tervgazdálkodás, az állami redistribúció és a hiánygazdaság ismert volt.

Az Anna-kiállításról részletesen ld. Kuti Klára: *A múzeum, a hely, mintha... A fikció és az Anna-kiállítás.* múzeumcafé, pszeudo. olyan, mintha, 2018. 67. sz. 103–113.

6. *Clara: Divatkirálynő a vasfüggöny mögött.* 2019. Magyar Nemzeti Múzeum, kurátor: Simonovics Ildikó, látvány és grafika: Bak Andrea.

7. Lásd több összefoglalását is, pl. Olick, Jeffrey K., Joyce Robbins: *A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékezetből” a mnemonikus gyakorlat történelmi szociológiai vizsgálatáig.* Replika 1999. 37. sz. 19–43; Vértési László: *Oral history. A szemtanúként elbeszélte történelem lehetőségei.* Aetas 2004. 1. sz. 158–172; Lénárt András: *„Történetgyűjtés” – Oral history archívumok Magyarországon.* Aetas 2007. 2. sz. 5–30; Horváth Sándor: *Muszáj interjúzni? Az oral history mint nyilvános és/vagy szakzerű történelem.* Forrás folyóirat 2011. 7–8. sz. 21–38.

8. Lásd pl. Fábán Éva: *A Makoldi család.* (= Magyarország felfedezése) Szépirodalmi, Bp., 1977; Csalog Zsolt: *Parasztregegy.* Szépirodalmi, Bp., 1978; Győri Klára: *Kiszáradt az én örömem zöld fája. Emlékezés.* Sajtó alá rend. és előszó Nagy Olga. Kriterion, Buk., 1975. Későbbi kutatónemzedékek munkáját tankönyvi módszerességgel áttekinti Keszeg Vilmos: *A történetmondás antropológiája.* Egyetemi jegyzet. KJNT–BBTE, Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék, Kvár, 2011.

9. Vö. Szabó Ildikó: *Embereszmények és identitáspolitikák a rendszerváltás utáni politikai szocializációban.* Kultúra és Közösség, művelődéseméleti folyóirat 2014. 4. sz. 5–32.

10. Lásd részletesen Kovács Éva módszertani bevezetőjében, Kovács Éva: i. m.

11. Lénárt András: i. m. Lásd még Majtényi György: *„De elmehet a Kádár Jani a piczába!” Reziliencia az államszocializmusban.* Replika 2015. 94. sz. 95–112.

12. Vö. Gyáni Gábor: *A Kádár-kor a kollektív emlékezetben.* In: Uő: *Relatív történelem.* Typotex, Bp., 2007. 167–184.

13. James Clifford: *Kiállított kultúrák.* Magyar Lettre International 2001. 43. sz. Letöltés helye: <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00027/clifford.htm>

14. Rainer M. János: i. m. 148.

15. Kovács Éva: i. m. 22.

16. Ebből a szempontból érdemes röviden utalni itt az MNM *Közös Időnk* című időszaki kiállítására, mely 2020 januárjában nyitott – ám röviddel azután a globális pandémia miatt be is zárt –, és eredeti intenciója szerint az 1989. rendszerváltó év harmincéves jubileumára készült. Az ún. közösségi kiállítás nagyban alapozott az intézmény által meghirdetett közösségi gyűjtés során beérkezett tárgyakra. Metanarratívájában erős hangsúlyt kapott a nosztalgia, a fiatalság, a szabadság és a szerelem, és nem kapott helyett annak a politikai és gazdasági intézményrendszernek vagy politikai ideológiának az átalakulása, amely ellenáll az egységes, lineáris, oksági összefüggésrendszerbe rendezhetőségnek.

KESZEG ANNA

DIVATKIÁLLÍTÁSOK MAGYARORSZÁGON

Király Tamás. *Out of the Boks.* Ludwig Múzeum,
2019. 07. 12. – 09. 15., kurátor Timár Katalin
**Clara: Rotschild Klára. *Divatkirálynő a vasfüggöny
mögött.*** Magyar Nemzeti Múzeum, 2019. 11. 16. –
2020. 04. 30., kurátor Simonovics Ildikó
Ragyogj! *Divat és csillogás.* Kiscelli Múzeum, 2019.
10. 11. – 2020. 09. 06., kurátor Szatmári Judit Anna

A járvány előtti időszak elkényeztette a divat iránt érdeklődő magyarországi múzeumlátogatót: 2019 nyarán Király Tamás-életműkiállítás volt a Ludwig Múzeumban, 2019–2020 fordulójára pedig a Magyar Nemzeti Múzeum és a Kiscelli Múzeum is szentelt egy-egy jelentős tárlatot a divatnak: a *Clara: Rotschild Klára. Divatkirálynő a vasfüggöny mögött* életműkiállítást az egyikben, a *Ragyogj! Divat és csillogás* a másikban. Ez az együttállás olyan kivételes pillanatot teremtett, melyben a divatkiállítások látogatói a nemzetközi múzeumi helyzethez hasonlóan érezhették a helyi viszonyokat: ha nem is ismerték el száz százalékban a divat múzeumi létjogosultságát, de a pozicionálási harcok legalábbis nyugvópontra jutottak. Nem azt akarom állítani ezzel, hogy 2019 előtt ne lettek volna divattal és öltözködéskultúrával kapcsolatos múzeumi törekvések Magyarországon (ilyen volt a *street fashion*nak szentelt 2012-es kiállítás a Kiscelli Múzeumban, melynek kurátora ugyanaz a Simonovics Ildikó, akinek most a *Clarát* köszönhetjük, illetve a Néprajzi Múzeum MaDok-programja a kortárs öltözködéskultúrának, a történeti és néprajzi országos muzeológia pedig a történeti, népi



**Jogosultabb-e
divatkiállítás
kurálásában a folyama-
tosan divattal foglalkozó
divatújságíró vagy
pedig a muzeológus?**

viseleteknek rendszeresen szentel tárlatokat), viszont a divatról való múzeumi gondolkodás szempontjából igen nagy lépés, hogy szinte egyszerre három, magyar anyagból építkező, a divatgyűjtés, gyűjteményképzés és a kiállítás-konceptió kialakítását komolyan érintő tárlat is megnyílik. Olyan kiállítások, melyek a divat, kosztüm, ruha, öltözet közötti különbségeket kényszerítenek átgondolni. Julia Petrov a divat múzeumi megjelenítésének szentelt monográfiájában arra figyelmeztet, hogy a divatkiállításokról írók/nyilatkozók általában beleesnek az újdonság-hangsúlyozás hibájába, vagyis minden divatkiállítást előzmény nélkülűnek, újnak, forradalminak bélyegeznek, miközben a divat múzeumi megmutatása témáját és a technikáit illetően is a 20. század elejétől már magabiztosan adathozható (Petrov 2019. 2–3.). Figyelmeztetése ellenére ragaszkodom fentebbi állításomhoz, mely szerint ez az egybeesés Magyarországon mégiscsak újdonságértékű, s bár nyilván vannak folytonosságok az öltözék korábbi múzeumi megjelenítéseiben, ezek a kiállítások remélhetőleg már nem maradnak zárványszerűek, hanem a magyar múzeumi kultúrában folyamatosan fennmaradó mintázatot teremtenek.

Divatkiállításokról kritikát/értelmezést/látogatói benyomást írni szenzitív feladat. Hogy mennyire az, annak olyan szerzőknek köszönhetően lehetünk tudatában, mint Valerie Steele, a New York-i Fashion Institute of Technology főkurátora és a *Fashion Theory* főszerkesztője vagy Christopher Breward, a National Museums Scotland főigazgatója. A divatelmélet meghatározó lapja, a *Fashion Theory* többször is szentelt tematikus lapszámot a divatmuzeológia kérdésének, és rendszeresen közöl divatkiállításokat érintő kritikákat, valamint markánsan jelenti ki azt is, hogy a divatkiállítás a divat kortárs mediális megjelenései között vezető szerepet tölt be (Steele 2008). A divatmuzeológiával kapcsolatos értekező szövegek két központi nehézségbe ütköznek. Az egyik a divat múzeumi legitimitásának kérdésköre: a sokasodó és nagy közönséget megmozgató tárlatok ellenére minden egyes új esetben indokolni kell a divat múzeumi megjelenésének létjogosultságát, ismételten ki kell fejteni a divattárgy és egyéb muzeáljelenségek viszonyát, fel kell menteni a divatot a piacnak és kereskedelemnek való teljes kiszolgáltatottság vádjá alól. Ugyanakkor igen fontos problémát jelent az, hogy ki írhat divatkiállításról (Palmer 2008), kinek tiszte megítélni egy kiállítás szakmaiságát: az akadémiai szférából érkezők, a múzeumi beágyazottsággal rendelkezők, a gyűjtők-tulajdonosok, a tervezők milyen legitimitási harcokat folytatnak le egymással. A divatelmélet mint akadémiai diszciplína ugyan néhány évtizede már intézményesülőben van, ugyanakkor ez az időszak nem bizonyult elégségesnek ahhoz, hogy a kompetenciaterületek jól láthatóvá váljanak, hogy a megszólalás és állásfoglalás pozícióját a különböző érdekszférák természetesenként fogják fel. És ha mindez igaz a nemzetközi folyamatokra (Breward 2008, Steele 2008, Palmer 2008), akkor Magyarországon még inkább az. E kiállításdömping hozza el annak lehetőségét, hogy megteremtődjék egy olyan tudományosan is érvényes beszédhelyzet, mely a divat múzeumi reprezentációiról szól, a muzeáljelenségként létrehozott ruhát és annak lehetséges kontextusait, a kiállítás mint alkotás koncepcionális kérdéseit értékeli. Cikkem meg akarja ismételni Palmer 2008-as *Fashion&Theory*-beli szövegének gesztusát, melynek következtetése az, hogy a divatkiállítások megítélésében érdekeltté kell tenni mind a mindenkori múzeumlátogatókat, mind az akadémiai szférából érkezőket, a divatjelenségek iránt érdeklődő kutatókat, hiszen csak a kompetenciák és igények kölcsönös elismerése eredményezhet egészséges dinamikát.

■ Ebben az alfejezetben három olyan problémaszervezetet vázolok, melyek a divatkiállítások értékelésében visszatérő szempontot jelentenek, s a későbbiekben a három kiállítás megítélésében ezekre a szempontokra fogok hagyatkozni.

A divatmuzeológiával kapcsolatos szakirodalom egyetért abban, hogy a divattárgyak múzeumi élete kettős történeti ívvel rendelkezik, és így két diszkurzív hagyományra is tekint vissza. Az egyik történet a néprajzi és antropológiai muzeológiához kapcsolódik, és a ruha mint használati tárgy, a materiális kultúra történeti változatainak tanúsítója kerül elénk: a néprajzi gyűjteményekben a társadalmi csoportok viseleteinek dokumentálása kiemelkedő szerepet tölt be. A másik történet jóval későbbben kezdődik, és a ruha antropológiai lényegével viszonylag keveset akar kezdeni: ez a folyamat a divat populáris kultúrabeli emancipatorikus térfoglalásának része, és leginkább arról szól, hogy a piaci logikának kiszolgáltatott iparág tárgyai hogyan válnak múzeumi megőrzésre méltóvá. Az egyik történet az 1700-as években, a másik a 20. század első felében kezdődik (Webb–Yokobsky 2020).

A 19. században uralomra jutó divatrendszerhez kapcsolódó öltözetek archiválása és gyűjtése kettős problémával találja szemben magát. (1) Az egyik kérdés az *efemeritás és frivolitás*: a divatok lényegi eleme a változás, s ha ez így van, mi az, ami eléggé markáns/jelentős ahhoz, hogy múzeumi megőrzés tárgyává váljék? Hogyan lehet a hétköznapi tárgyak között szelektálni? Mi adja a hétköznapi divattárgy múzeumi státuszát? Hogyan lehet a divat változó fogalmát a múzeumi tárgy fogalma által lehorgonyozni? (Esculapio 2019) (2) A másik kérdés a *divat művészeti státuszát* illeti: Giorgio Armani, Versace vagy éppen az először múzeumba kerülő Yves Saint Laurent kreációi esetében rendre felmerült a kérdés: méltóak-e arra, hogy Michelangelo és társai alkotásai mellé kerüljenek. Steele a Metropolitan Museum 1999-ben megíúsult Chanel-kiállítás tervének példáján mutatja be, hogy a divatkiállítás milyen anyagi tét lehet egy-egy múzeum esetében (a kiállítás lemondása miatt a múzeum 1,5 millió dolláros támogatástól esett el, amit a márkától kaptak volna). Ugyanakkor azt is kiemeli, hogy bár a példa extrém, két tanulsága van: figyelmeztethet arra, hogy a divat erőteljesen piaciorientált iparági szerkezete minduntalan felidézi, hogy egyébként a múzeum is piaci folyamatok szereplője, csak ezt a szerepösszefüggést hajlamosak vagyunk nem észrevenni vagy nem elismerni (Keszeg 2018), illetve arra is, hogy a tervező vagy művészeti vezető kiállításba való beavatkozásának, részkurátori szerepre tartott igényének senkit nem kellene meglepnie, hiszen az önreprezentáció igen fontos formájáról van szó, így valamelyes kontroll természetes (Steele 2008. 17–18.).

Utolsó szempontként a divatkiállítások megítélésének még egy neuralgikus pontját emelem ki. Mivel a kortárs divatjelenség a tömeglátványosság korának szülötte, s a fölösleg, a túlzás vízióit gyakran teszi magáévá, a divatkiállítás is a vizuális túlretorizáltság, a nagyon erőteljes látványhatás technikáit alkalmazza. A látvány, a tömeglátványosság elutasítása ugyanabba a populáris kultúrát érintő kritikai hagyományba illeszkedik, mely a divatot is diszkreditálja. Az előítéletek enyhülését az sem segítette elő, hogy a divatkiállítások egyik nagy kezdeményezőjének tekintett Diana Vreeland a maga karakán módján egyértelműen letette voksát a látványossággelvű tárlatkonceptió mellett, és a történeti igényességet a monumentalizmus és teatralitás oltárán áldozta fel (Steele 2008. 38.).

A sokáig divatlap-főszerkesztőként dolgozó Vreeland a kiállítástárgyként működő történeti öltözetet ugyanolyan perspektívában látta, mint a lapba kerülő darabokat: kortárs divatok ihletőjének.¹ Látásmódja és kiállítástechnikája e látványosság-összefüggést egy korábban már látott probléma másik leágazásává teszi: divatkiállítást rendezni és divatkiállításról írni a kompetenciaterületek definiálatlansága és nehezen definiálható volta miatt nehéz. Jogosultabb-e divatkiállítás kurálásában a folyamatosan divattal foglalkozó divatújságíró vagy pedig a muzeológus, aki a ruhatárgy vagy divattárgy gyűjtemény és archiválás felőli megértésének szakembere? Ráadásul a *fashion curation* önmagában is intézményesülő kifejezéssé nőtte ki magát az elmúlt években, s a művészet, divat, vásárlás, márkaképviselés, viselés- és vásárlásélmény, tervezői koncepció közötti összefüggések terepévé vált (Pecorari 2012).

Divatkiállítások. Gyűjtemény, koncepció és térhasználat

■ Az előző alfejezetben tehát három problémakört vetettem fel a divatkiállítások vonatkozásában: az első összefüggés a divattárgy jelenségének körülhatárolását érinti (mi a divatkiállítás tárgya, hogyan archiválják, gyűjtik, milyen értelemtulajdonításnak köszönhetően válik muzeáljelenséggé), a második a kiállítás koncepcióját, a tárgyak egymás mellé kerülésének forgatókönyvét és rendezőelvet illeti, a harmadik pedig a látványszerűsége, a térhasználatra és kivitelezésre vonatkozik. E három szempontot viszem végig mindenik kiállításon úgy, hogy az első kettőt tételelesen nem választom szét.

A Király Tamás- és a Rotschild Klára-kiállítás strukturálisan hasonló kérdésekkel találja szemben magát, amikor az egyéni divattervezői profilt emeli a középpontba. Természetesen nagyon más az ötvenes-hatvanas-hetvenes évek elitjének gardróbját tervező Rotschildot, mint a nyolcvanas évek antidivatjára ráérző Királyt színre vinni, abban azonban mégiscsak van hasonlóság, hogy a kurátor vállalkozása akkor lesz hiteles, ha a tervezői munkát valamennyire vissza képes idézni, illetve azt az örökségközösséget is látjuk, amely a tervező megrendelői/együttműködői köre volt. A strukturális hasonlóságok abban is láthatók, hogy mindkét kiállítás kurátora számos az irányba mutató történetet/anekdotát idéz fel, mely szerint a kutatómunka adott értéket a divattárgyaknak, illetve azonosította az elfeledett, szemétre ítélt vagy ismeretlen értékű darabok „jelentését”. A tárgyak begyűjtésének, a gyűjteményképzésnek a nehézségei éppen arra utalnak, mennyire nincs önértéke a divattárgynak. Még akkor sem, amikor e ruhák viselői átszellemülten idézik fel a ruhaviselés szituációját, amikor a hiánygazdaságok a ruhák bizonyos típusait nehezen pótolhatóvá, kincssé avatták. A Rotschild- és a Király-kreációk begyűjtését azonban mindössze ezek az általános vonatkozások kötik össze: egyébként a Kádár-kor női elitjével és középosztályával foglalkozni természetesen egészen másfajta felbukkanásoknak enged teret, mint a nyolcvanas évek avantgárd divatfogyasztóival. Simonovics Ildikó leírásokból, folyóiratokból, visszaemlékezésekből ismeri a Rotschild-kreációkat, a Magyar Nemzeti Múzeum YouTube-csatornáján elérhető kuratori tárlatvezetése több olyan „tárgytörténetet” is elmesél, amely esetben a tárgy iránti kíváncsiság hívta életre a tárgyat magát, igazolva, hogy a múlttal való foglalkozás mennyire prospektív munka (lásd például Rotschild Klára karkötőjének mitikus történetét). Timár Katalin hasonlóan jár el a Király-kreációkkal: a Király-performanszokban, bemutatókon szereplők emlékei és gardróbjai őriznek meg öltözeteket,

miközben itt az a probléma is megjelenik, hogy a tervező mennyire archiválja saját életművét. Az antidivat krédójának megfelelően gyakran igénytelen alapanyagokból dolgozó Király sokszor éppen maga nem érezte fenntarthatónak kollekciói megőrzését (a kis tér, az új kollekciók anyagszükséglete sokszor hozatta meg azt a döntést, hogy kidobta munkáit, vagy új kollekciókban használta fel alapanyagaikat). E két kiállításnak tehát azzal a kettős feladattal kell megküzdenie, hogy kirajzoljon egy alkotásezstétikát és egy ruhahasználó közösséget: mind a Rotschild-, mind a Király-ruhákat hordani kivételezett pozíciót jelent, az egyik esetben azonban a társadalmi-gazdasági kivételezettség értelmében, a másikban viszont a szubkulturális tőke teremti meg a státuszt. Rotschild 1976-ban követett el öngyilkosságot – még aktív tervezőként, Király Tamás kevesebb mint egy évtized múlva már divatperformanszait rendezte. Mégis e két történet éppen annyira ellentétes egymással, mint ha Coco Chanel és Jean-Paul Gaultier ruhatárgyait akarnánk közelíteni egymáshoz. A társadalmi érvényesülés és megfelelés céljából viselt öltözet, illetve a státusz- és rendszertagadás gesztusaként a testet is átértelmezésre váró keretként felfogó ruhakísérletek divatot jelentenek ugyan, de a divatrendszer nagyon más pontjain helyezkednek el.

A divat fogalmisága szempontjából a *Ragyogj!* Rotschild Klára tervezői ethoszához áll közelebb. A Kiscelli Múzeum tárlatának az a nívója, hogy megpróbálja a polgári divat egyik nagyelbeszélését, a társadalmi kivételezettség felmutatását színre vinni. Ha még mindig igaz Simmel azon állítása, hogy a divat a beilleszkedés és kiválás sajátos dinamikájából táplálkozik, akkor a csillogó öltözet viselők mindig a különbség megmutatására voksolnak. A kiállításon meg is mutatkoznak ezek a kategóriák: a gazdasági elit, az egyházi méltóságok, a politikai vezetők, a szórakoztatóipar teremtette hierarchiák csúcsán levők. A csillogó, fényes felületek a divat születésének evolúciós kérdéskörét vetik fel: ahogyan az állatvilágban a feltűnő külső, úgy az emberi közösségekben is a tekintetet odavonzó ragyogás a legemlékezőbb társadalmi versengés és hatalomigény velejárója. Amikor Szatmári Judit Anna a divat e vetületének felvillantására tesz kísérletet, akkor az öltözködéskultúra e narratívájában hívők közössége iránt is érdeklődik. Az ő esetében merül fel az a probléma, mely sok nemzetközi divatkiállítás esetében is, hogy amennyiben a divattárgy piaci értéke magas, egy márkatermék nem gazdasági környezetben való megmutatása milyen gazdasági feltételek között lehetséges. Ha egy Rochas estélyi cipő néhány száz euróért hozzáférhető, akkor annak egy pár eurós jegyár ellenében történő megtekintése a trinitáriusok korábbi templomában olyan kettős értéktulajdonítási logikába helyezi a tárgyat, mely a kurátortól vár el másfajta kompetenciákat. Emlékezzünk vissza a meghíúsult Chanel-kiállítás példájára: Steele kiemeli, teljesen egyértelmű, hogy egy Chanel-kiállítást nem a Dior fog szponzorálni. És az is teljesen egyértelmű, hogy egy boltban kapható termék értéke a múzeumi megjelenéstől ugyanúgy potenciálisan megnövekedhet, mint egy műtárgyé, ugyanakkor a műtárgy limitált szériában készül, míg ruhatárgyból ugyanazzal az eredetiségigénnyel végtelen számú gyártható. Vagyis a művészet kurátorai a divat kettős nyeresége miatt védik annyira területüket a divattárgy múzeumi terjedésével szemben. Szatmári Judit Anna a kiállításon látható luxustermékek esetében nem a márka általi szponzorálást választotta megoldásként (a magyar márkákat leszámítva), hanem egy személyes gardrób, a műgyűjtő Eleni Korani, az Ernst Galéria tulajdonosa öltözékeiből állított ki néhányat.² A *Ragyogj!* tehát a művészet és a luxusöltözetek viszonyának egy sajátos narratíváját meséli el, azt, ahol a divattárgy a művészet érté-

kesítésének kelléke és eszköze lesz: ahhoz, hogy a kurátor a gyűjtő előtt kompetenciáját bizonyítani tudja, a divattárgyak legértékesebb és legláthatóbb rétegét kell viselnie.

A három kiállítás tehát két esetben történeti és kisközösségi divatkoncepciókat, egy esetben pedig egy hagyományos divatértelmezést mutat fel. Térhasználatuk is ezeknek a koncepcióknak rendelődnek alá.

A Király Tamás-kiállítás központi vizuális metaforája a *kifutó* és az *installáció*. Király életműve a kifutóteremtés radikális gesztusaiként is olvasható: az utca, a színpad, a fesztiválkörnyezet stb. mind-mind felfogható olyan térként, ahol a modellek felvonulhatnak. A világ hordhatatlan egyneműsége elleni lázadásként Király öltözetek megadják a tér szuverén kezelésének szabadságát: a személyes tér, a városi tér, a testtér egymás folyamatosan átértelmeződő kontextusai. A kifutó éppen ezért ennyire lényeges, mert nem pusztán egy kollekció végigvonulására lehetőséget teremtő helyszín, hanem a Király-ruhákban újrafogalmazódó identitás érvényességének garanciája. Ugyanez igaz az installációkra is: Király forradalmasítja a maga körül látott tereket, saját tárgyainak keres helyet bennük, nem akarja a korábbi rendeltetéseket megérteni, sem integrálni. A Ludwig fegyelmezett tereiből éppen a ruhák térképző spontaneitásának láttatása hiányzott.

Simonovics Ildikó jól érzékelhető kurátori ambíciója, hogy valami olyasmit kapjunk Rotschild Klára esetében, mint amit mondjuk a párizsi Yves Saint Laurent Múzeum ad vissza Yves szalonjából és műhelyéből: megpróbálja rekonstruálni a szalonban dolgozó munkatársak és a klientúra tapasztalatát.³ A Nemzeti Múzeum Rotundájában látható menyasszonyiruha-tárlat csak felvezetés a Kertészházban látogatható kiállításához, ahol a bemutatott anyag három koncepcionális egységbe szerveződik. Az első a tervezőnő életrajzának és néhány személyes tárgyának a bemutatása, a második a műhely, a harmadik pedig a szalon megidézése, az alsó szinten pedig szintén a szalon hangulatának megidézése folytatódik divatrajzokkal, anyag- és illatmintákkal, próbafülkével. Az Yves Saint Laurent-párhuzam azért is beszédes, mert az Avenue Marcel 5. szám alatti múzeum valóban a tervező műhelye és próbaszalonja volt, így ott a személyi aura megidézése kisebb feladat, mint a Rotschild-tárlat esetében. Ugyanakkor Simonovics nagy teljesítménye, vagyis hogy mikrotörténeti igényességgel gyűjtötte össze egy korábban szinte ismeretlen élet és divatfogyasztói közösség tárgyait, az első teremben kissé nyomasztóan hat: a falra felkerült információkból egy jól olvasható idővonalhoz képest sok van. A nézőt kétszeresen is megdolgoztatja: egyszerre kell megtanulnunk Rotschild Kláráról mindent, ami tudható (Yves Saint Laurent esetében a múzeumlátogató már rendelkezik valamennyi infóval, éppen ezek beágyazására kíváncsi), illetve egyszerre kell a tárgyak kivételességéről meggyőződnünk. A kiállításához készült kurátori video-tárlatvezetés jól érzékelteti, hogy ez az információbőség azzal is összefüggésben áll, hogy a kurátor az archiválás és gyűjtés történeteit mindig az első felfedezés izgalmával képes elmesélni.

A két kiállítás közös tanulsága, hogy Király Tamás és Rotschild Klára életművét egyaránt fel kellett építeni. A *Ragyogj!* esetében a kurátori kihívást a rendezőelv megtalálása jelentette. Szatmári a csillogást egy nagyon köznapiság jelentéséhez vezeti vissza: az égitestek fényéhez. Ennek megfelelően a csillogó öltözetek a fehér, a sárga és a rezes árnyalatú fény színskálájának felelnek meg, a Nap, a Hold és a csillagok fényének. Ezek a formák adják a kiállítótér struktúráját is: az égitestek formái a ruhák kiállítására szolgáló piederstálként funkcionálnak.

A *Ragyogj!* fő erénye, hogy egy általános divatkonceptiót visz színre, s a koncepcuális sémának keres térbeli kivételést; meg kell jegyezni azonban, hogy az égitestekre való utalás nem szervesül a bemutatott ruhadarabok társadalmi-gazdasági-politikai jelentéséhez, így pusztán metafora marad.

A 19. században létrejövő divatrendszer lényege, hogy lehetővé teszi a test társadalmi performanszait. A kiállítások megbírták volna ennek a belátásnak az érvényesítését: a bábuk, a tárgybeállítások ugyanis nem tettek meg mindent annak érdekében, hogy felidézzék a ruhalátvány hétköznapi spektakuláriumát, a ruhaviselés mindhárom esetben nagyon más szempontokat követő politikumát.

Tudatában vagyok annak, hogy egy kiállítás elkészülte a koncepció és a kivitelezési lehetőségek közötti folyamatos alku. Az itt felvetett szempontok egy-szerre akarnak módszertani és kritikai fogódzókát teremteni egy divatkiállítás megértéséhez. S bár az úgynevezett identitásparadigma a társadalomtudományokban lezárult, a divattárgy legtöbbet még mindig az önmagasság-technikákról tud mondani.

■ IRODALOM

- Breward, Christopher: *Between the Museum and the Academy: Fashion Research and its Constituencies*. Fashion Theory 2008. 12:1. 83–93.
 Esculapio, Alex: *Items: Is Fashion Modern?* Fashion Theory 2019. 23:4–5. 579–587.
 Keszeg Anna: *Divatmárkák és múzeumok*. Múzeum Café 2018/4. szept.–október, 113–135.
 Palmer, Alexandra: *Reviewing Fashion Exhibitions*. Fashion Theory 2008. 12:1. 121–126.
 Pecorari, Marco: *Vreeland after Vreeland. On Fashion Curating*. Contributor Magazine 2012. Summer Issue.
 Petrov, Julia: *Fashion, History, Museums. Inventing the Display of Dress*. Bloomsbury, 2019.
 Steele, Valerie: *Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition*. Fashion Theory 2008. 12:1. 7–30.
 Webb, Matthew – Yokobsky, Matthew: *Fashioning Inclusion, Designing Internationalism. Pierre Cardin at the Brooklyn Museum*. VAR 2020. 36:1. 178–200.

■ JEGYZETEK

1. A magyar divatmuzeológia története ezen a ponton érintkezik a nemzetközi folyamatokkal. F. Dózsa Katalin, akit a magyar divattörténet-írás nagyasszonyaként emlegetünk, részt vett a Vreeland kurátori vezetése alatt létrejött *Fashions of the Habsburg Era: Austria-Hungary* kiállítás munkálataiban. F. Dózsa erről több interjújában is meghatározó szakmai élményként nyilatkozott – lásd pl. Heilmann Anna: „*Nem lepkegyűjtő vagyok, hanem raktárgyűjtő*”. *Divattörténeti pár perc F. Dózsa Katalin művészettörténésszel A magyar divat 1116 éve című könyv apropóján*. <http://archiv.magyar-muzeumok.hu/interju/cikk/655> (2012. 05. 31.). Ez az interjú egy divattörténet múzeum létrehozásának szándékát is megfogalmazza.
2. A kézirat véglegesítésekor (2020. szeptember 6–7.) kezdtek megjelenni a facebookon azok a posztok, ahol a kurátor a múzeum állományának a gyarapodását dokumentálta a kiállítást követően. Az említett Eleni Korani és magyar márkák a kiállított darabokból ajánlottak fel a múzeumi gyűjtemény számára.
3. Bár a szövegben nem hivatkoztam rá, a kiállítás holdudvarát növeli Simonovics Ildikónak a kiállítással egy időben megjelent Rotschild-monográfiája: *Rotschild Klára – A vörös divatdiktátor*. Jaffa, Bp., 2019. Mivel terjedelmi okok miatt a kiállításokat kísérő kiadványokkal itt nem foglalkoztam, ezt a könyvet sem használok tárlatvezetőként. Pedig a szöveg és a kiállítás összeolvasása külön izgalmas értelmezés tárgya lehetne.

KISS BEATRIX

EXPOGRÁFIA

A múzeumi látványtervezés konjunktúrája



**Kiállítástervezői
gondolkodásomat,
munkamódszeremet
át- és átszövik
szcenográfiai elvek és
gesztusok, műszaki és
technikai praktikumok,
általában expandálja
a színházcsináláshoz
szükséges bátorság.
A kiállításokba poézist,
a színházi tervekbe
egzaktságot vihetek.**

■ Az utóbbi években világszerte megfigyelhető az a fordulat, amely az 1990-es évektől megszokottá vált kurátori hegemoniát lebontja. A múzeumokba a fordulatot a képiség, a performativitás, a teatralitás ereje hozta el, a látványtervezőt a kiállítás megvalósítás során egyes kreatív folyamatokban a kiállítás rendezőjévé avatva. A magam részéről a kiállítások létrehozásának hosszú folyamatában azokat a periódusokat, amelyekben kvázi kurátorként kell részt vennem – a teremelőkészítés, az installációbeépítés és a tárgyinstallálás szakaszában, ritkábban, néprajzi témájú kiállítás esetében a tárgyválogatás szakaszában –, nem szerepcsereként élem meg. Magyarországon a közeljövőben realitása annak van, hogy kurátor és látványtervező egyenrangú rendezői lehetnek szellemi és vizuális szinkronításban létrehozott kiállításoknak. Ehhez azonban a kurátor szerepének újraértékeléséről zajló múzeumi diskurzus felerősödése szükséges és időszerű.

Írásomban nem csak a kiállításrendezés és a kiállítástervezés kapcsolatára, elengedhetetlen együttműködésére vagy a kiállítástervezésnek a kiállításrendezésben betöltött kiemelkedő szerepére szeretnék rávilágítani. Sokkal inkább azt a hipotézist bizonyítom, hogy az installáció a kiállítás harmadik fundamentális eleme, a tér és a tárgy mellett.

A kiállítást a tér szüli. A tér lehetőséget ad a tárgy térbeli aktualizálására. Az installáció nél-

különbözhetetlen alkotója térnek és tárgynak, a térbeli elrendezés eszköze. A tárgyak műzsák. A tárgyaknak inspirálniuk kell, adni önmaguk fizikai valóságát, de sugallni valamit ezen túl, ami absztrakt módon adható vissza. Ez egy dinamikus reláció, amely tisztán kifejeződik a kiállítás összképében. A tárgyi kiállítás a konkrétat állítja a középpontba, abból kiindulva képez le, generál *láthatatlan* kapcsolatokat. Legfőbb szándék a tárgyak auráját, realitáson túlmutató körvonalát emlékekből rekreálni, a területi, időbeli sűrítés¹ erejével minél több kapcsolatot feltárni tárgy-ember, tárgy-tárgy, tárgy-gyűjtemény között. A sűrítés által olyan formák szintetizálódnak, amelyek legfeljebb sejthetők vagy intellektuálisan tudottak. A formakeresés intuitív gesztusainak eredménye egy olyan installáció, melynek révén az értelmezési lehetőségek hatványozódnak, érzékletessé és érthetővé válnak. Az installáció tehát alkalmas arra, hogy közvetítsen a tárgy és a néző között. A jellemzően egyre szikárabb szövegtesttel épülő kiállítás és közönsége között hidat szintén az installáció képez. A fehér falra való jegyzetelés kora régen lejárt, de mégsem jött el a vizualitás kommunikációs mindenhatósága, inkább a tárlaton belül szöveg és kép egymáshoz szelődött – illetve a szöveg szintekre tagolt, esztétikus szöveggéppé formálódott. Ha a tudományos a művészivel arányosan van jelen, akkor a néző a kiállítási situációban részt akar venni, a felkínált útvonalat bejárja, az alkotók által nyitva hagyott munkát be tudja fejezni, vagyis a számára érdekes jelentésárnyalatot *kiszabadítja a körülményekből*. (Ellenben a kiállításon belüli túlmagyarázás és képhalmozás elrettentő, mert kontrollt gyakorol a látogató gondolkodása felett, mérhetetlenné teszi a benyomásokat, ezzel a személyes érintettség vagy különvélemény lehetőségét kizárja.)

A továbbiakban a kiállítástervezéssel kapcsolatban szeretnék néhány elvi gondolatot megfogalmazni. Forrásként saját tervezői praxisomat használok.²

Múzeumi tapasztalataim rávilágítottak, hogy igen keskeny mezsgye húzódik a színházi díszlettervezés és a kiállítási installációtervezés között. Ez a határ átléphető, mert mindkét oldalán ugyanazon a vizuális nyelven beszélhetünk. Adott térben, mint színpadon, a tárlat is történeteket mesél el, szereplői pedig az installációk mint díszletek között *helyzetbe hozott* tárgyak.

A díszlettervezés a színpadi mű térszervezése. A díszlet határoz meg minden színpadi mozgást, kijelöli a járásokat, a fentet és a lentet, az elölt és a hátult, ezáltal távlatot ad az eseményeknek, térbelileg emel ki szólistákat, különít el csoportokat, gyűjt egybe statisztákat. A díszlet használja a fokozás, a vonulás, a körben járás, az ismétlés, a visszatérő helyszín, az anakronisztikus és a futurisztikus nyújtotta többlettartalmakat. Hasonlóképpen az installációtervezés a kiállítás vizuális rendezése. Az installálás nem a tárgyat a nézőtől elrekesztő kirakatképző tevékenység, hanem a tárgyak értelmezését strukturáló rendezés, válogatás, tömegmozgatás, kiemelés, ellenpontosítás, párba állítás vagy csoportba vonás. A díszlet és az installáció egyaránt az illúzió eszköze, a valóságtól eltérő reprezentáció kialakítása.

Foglalkoztat e műfajok közötti átjárás lehetősége. Kiállítástervezői gondolkodásomat, munkamódszeremet át- és átszövik szcenográfiai elvek és gesztusok, műszaki és technikai praktikumok, általában expandálja a színházcsináláshoz szükséges bátorság. A kiállításokba poézist, a színházi tervekbe egzakttságot vihetek. A tervezői munka organikus, tele van kontrasztokkal, szabad társításokkal, sok különféle eszközzel és médiával kifejezve. Változnak a témák, a terek, a

műtárgyi közeg, és mindezekkel összhangban változik a tervezett szcena, az egyiséget az installációs poézis megjelenítésére való állandó törekvés jelenti.

Az elmúlt időszakban tervezett kiállítások koncepcióinál megpróbáltam egy merőben új, scenírozott gondolkodás irányába haladni, módszeremmé is a scenírozás, a színpadi gyakorlatból hozott komponálási elv vált. A szempont mindig a néző, akinek a kiállítási tér éppúgy a *mutatvány helye*, mint a színpad. A közönségnek a műtárgy, illetve a színmű a *színrevitel* során *mutatja meg magát* a spectaculum, vagyis a látvány segítségével. A scenírozott kiállítás reális és virtuális elemekkel megvalósított különleges impressziók sorozata. Ez jelent a téma értékeitől inspirált közegteremtő, közegdefináló installációt, modern interpretációs technikákat és hagyományos szemléltetési módszereket. Mindezek a spektakuláris elemek a tárgyak kisugárzása révén képesek többlettartalmat hordozni, a térbe sűrített jelentés hatására pedig a tárgyak ugyancsak új kontextust nyernek.

Az adott tárgyrendszer tematikájának újragondolását leginkább színházi hatásokként és felfokozott látványdramaturgiaként tudnám jellemezni. Ez a dramaturgia végigvezet a kiállítások teljes területén, vezérmotívumként eligazít, minden téma már utal a következőre, és előhív még egy újabbat. Egy olyan dramaturgikus impulzus vezet a tervezés során, mely a befogadó interaktivitást is ki fogja váltani a kiállítási útvonal bejárása alatt, mert a felkínált váratlan tartalmak fokozzák és továbblendítik az érdeklődését. A kiállítás létrehozása során a tervezés folyamata mint művészi hatásmező fejlődik, új perspektívát nyit, míg nem maga a kiállítás is műtárggyá minősül.

Képzetem szerint tehát a kiállítás műalkotás, a kiállítás létrehozása alkotófolymat. A tér- és tárgyspecifikus installáció a komplex opus alapeleme. Azonban a kiállítás az installáció kifejezőereje által válik emocionálisan is hatni tudó összképpé. Ez azért fontos, mert a ma emberének befogadói szemléletét teljességgel áthatja a teatralitás iránti igény. Elvárás, hogy a kiállítási terek történelmet meséljenek a 21. század eszközrendszerével, anyagaival, technológiájával. Önként érthető, a tárgy kapcsán a múltat modern eszközökkel gondolom újra, hogy korunk vizuális nyelvén szólaljon meg. A hangsúly az aktualitáson van. Amikor díszletet tervezek, akkor is absztrahálva idézem különböző korok stílárís jegyeit, mert a historikus színpadképekhez formailag kapcsolódni a nézőnek fázasztó. A kiállításokban is nehéz klasszikusan időtlenül vagy időt állóan fogalmazni, mert a vizuáltechnikai eljárások elavulnak, csakúgy, mint a múzeumi tudás. (Ezért a hosszú távra elrendelt, viszont annál hamarabb öregedésnek induló állandó kiállításokkal szemben az időszak kiállítások tervezése hálás feladat, mert a mű nemcsak a megnyitó pillanatában lesz korszerű, hanem érzékenysége a tárlat több hónapos fennállása alatt is megmarad.)³

Múzeumi praxisom kezdetén több angazsáló múzeum kiállítási gyakorlatából még teljességgel hiányzott a kiállítást átfogó folyamatok közül a művészi installációtervezés mozzanata. Ezekben az intézményekben, ahol az installáció egyszerűen kiállítási bútor, vitrin és polc volt, melyet a kiállítást berendező 1-3 fő tologatott, fúrogtatott, amíg a kiállítást rendező muzeológus azt nem mondta, *azon a falon jó lesz!*, a látványtervezés fogalomkészlete, módszertana nehezen volt bevezethető és magyarázkodás nélkül használható. Mára ez a helyzet árnyaltabb. A látványtervezőt alkalmazó múzeumvezetők és kurátorok helyt adnak a kísérletezésnek, és intézményeik profitálnak ezekből az innovatív, imázsteremtő kiállításokból. Mégis, a reprezentációval járó felelősség és konflikt-

tus miatt, gyakran a sikertörténetek sem fejlődnek tovább. A színházi közegben a provokáció, a konfliktus érték, mert az eltérő vélemények szóhoz engedése a lényeg, nem a publikummal való konszenzus. A múzeumi szféra mintha kevésbé számolna látogatóival és közösségeivel, konzerválja az álszemérmét, ami évek óta – nagyszerű kezdeményezések és képzések ellenére⁴ – gátja a múzeumkritika, vagy ha úgy tetszik, a kritikai muzeológia megerősödésének. Sajnos egy vizuálisan ígérő kiállítás reputációját is megakaszthatja az értelmezés nyitottságának hiánya. *Ha nem érti meg senki, akkor legalább nincs komment.* Mindenesetre az ilyen öncélú szakmai jellegű magamutogatáson a szcenírozás messze túlmutat – akár a tárgy egyszerű bemutatását vállalja, akár teljes világot épít köré –, mert a művészet bekapcsolása által a tárgy kontroll nélkül dialógusra léphet nézőjével.

Mintegy az elvi gondolatok kifejtéseként az alábbiakban a néprajzi témájú kiállítások tervezése közben gyűjtött benyomásaimat jegyzem le, több, a tervezés során felmerülő problémát is érintve, mint a modernség és a tradíció összhangjának kialakítása, a kurátor által adott / nem adott forgatókönyv leképzésének nehézsége vagy a tárgyak körüli műtárgyvédelmi pánik kezelése.

A néprajzi muzeológia mint társadalmi kiállítások rendezője hátrányban van a szélesebb közönséget vonzó művészeti múzeumokkal szemben, mely hátrányt az aktualitás és a látványosság hivatott LEDolgozni. Az aktualitáshoz a múzeumi gyűjteményekkel egyeztethető társadalmi jelenségre és egy erre érzékenyen reagáló, nyitott forgatókönyvre van szükség. Ezt a forgatókönyvet a kurátor írja a témaválasztás mikéntjeivel, az erre alapozott kutatás eredményeivel, a műtárgyi közeggel, a kiállítási szövegekkel. A forgatókönyvet a tervező a látványdramaturgia mentén expresszív látványelemekre fordítja le. A színpadi analógiát folytatva ezt a tervezői változatot scénáriumnak is nevezhetjük. Az együttes munkában kurátor és tervező tárgyról alkotott értelmezési módja sokrétűen rögzül, megidézve a látogatói érdeklődést felkeltő tárlatot.

„Az antropomorf baba hol van?”

A viseletinstallálás identifikáló jellegéről

Ethno-trezor. Válogatott kincsek Déri György népművészeti gyűjteményéből.

Déri Múzeum, Debrecen. 470 m²

2014.03.14. – 2015.01.30.

Kurátor: Magyarai Márta, Szászfalvi Márta, Kiss Beatrix

■ A debreceni Déri Múzeum, az 1905–1936 között keletkezett *Déri György népművészeti gyűjtemény* újszerű bemutatására 2014-ben, *Ethno-trezor* címmel vállalkozott.⁵ Az installáció tervezése és kiviteleztetése mellett etnográfusként is közreműködtem a tárgyválogatásban és az egyes tárgycsoportok, tematikai egységek kialakításában.

Déri György a népviseleteket tekintette gyűjteménye legértékesebb és egyben leglátványosabb részének. A kiállításrendezés során Mezőkövesd, Kalocsa, Püspökbgád és Bánffyhunyad egy-egy teljes viseletegyüttese, illetve a négy tájegység különböző viseleti darabjai – mint fejrevalók, lábbelik, bőrmellesek és ujjasok – szemléltető, installációs lehetőségeinek kikeresése jelentette a legnagyobb kihívást.



Ethno-trezor. Kiállításfotó, 2014. (Kiss Beatrix)

Az *Ethno-trezor* koncepciójának kidolgozásakor az élmény, a látvány és a tudomány együttes fontosságát fogalmaztuk meg. A kiállítás prezentációs eljárásaiban is ezt tartottam szem előtt. A pásztorművészet-, a bútór- és a kerámiaszige-tek felvonultatása után egy teljes termet a viseleteknek szántunk. Nyilvánvaló volt, hogy a viseletegyüttesek bemutatásakor babás installálásra lesz szükség. Számomra nem volt kérdés, hogy ami testre készült, azt testformán állítsuk ki, azonban több muzeológus ezt konvencionálisnak gondolta. Valóban láttunk már elég elrettentő példát a babák kivitele, jellegtelensége, eltúlzott karakteressége vagy éppen az elrontott felöltöztetés miatt. Mégis a ruhák minél teljesebb kiállításának problémáját nem lehetett megkerülni, és a viseleteket hordozó bábuk minősége engem különösképpen foglalkoztatott.

A zárt vitrinbe kerülő, szülő viseletelemek installálása hamar körvonalazódott. A fejrevalókat tartó fakobakokra és a mellrevalókat hordozó büsztökre nem csupán járulékos installációs elemként tekintettem. A kiállítás választott felületeihez illő, megfelelő anyagú és súlyú minták elkészítésével a budapesti Figura Dekor céget⁶ bíztam meg. Kifejlesztettük az úgynevezett *babafurnérozást*, vagyis fóliamerítéses eljárással bükkfa színű és erezetű fóliával fedtük be a műanyag babatestet, így a kiállítás összerendezésével harmonizáló *fából faragott* büsztöket, torzókat nyertünk. A fejrevalókhoz 15 darab arctalan fakobakot rendeltünk, köztük a felnőtt- és a gyermekméret jelentette a különbséget. Az ingekhez és a bőrmellesekhez készült 7 darab fej nélküli büszt esetében különbséget a női és a férfi féltest között tettünk.

A komplett népviseletek bemutatására sem élethű bábuk beszerzése volt a megoldás. Puha, könnyű poliuretán hab babák lettek e célra alkalmasak. A négy tájegység komplett ünnepi viseletének megfelelően három különböző testalkatot választottunk fehér kivitelben; 2 leányt a sárközi mennyecske- és a kalocsai leánynak, 2 asszonyt a bánffyhungyadi fiatalasszonynak és a mezőkövesdi anyá-

nak, amellyel egy hat-nyolc éves forma legénykét is megjelenítettünk. A gyermek méretén kívül különbség a leánybaba és az asszonybaba magassága, mellesege között volt. A megrendelt bábukhoz igen részletes méreteket is megadtunk, mert a lábbeliken, a szoknyahosszakon és főként a pruszlikok mellbőségén látszott, hogy mai testalkatra már nem tudjuk feladni. (Kértük, hogy a babákat a megnyitó előtti napoknál jóval korábban megkaphassuk, mert a bábuk kipróbálásához és felöltöztetéséhez, a népies öltözetek esetleges kiengedéséhez vagy eltűzéséhez akartunk időt hagyni maguknak.) A viseletes bábuk végtagjai hajlíthatók voltak, így meghatározhattuk a mozdulatokat. A matyók egy irányba tekintő kompozíciót alkottak, az anya az előtte álló korozsmás, lajbis gyermek vállát fogta. A kalocsai leány hímezett rékliben, papucsban csípőre tett kézzel, míg a pruszlikos, papucsos sárközi mennyecske egyenesen állt. A kalotaszegi fiatalasszony templomjáró dulandléban, imára kulcsolt kézzel, csizmás lábával éppen lépő testtartást valóstított meg. A fejek az egész alakos figura esetében is arctalanok, csavarintós kendő, szalagcsokor, párta és dulandlé – haj nélkül – került rájuk.

A viseletek kiállítását szolgáló babák stilizáltsága miatt felmerültek kérdések. Az nem zavaró, ha sátoros kendőt vagy gyermekfőkötőt ugyanolyan arctalan formán szemléltetünk, mint a bokrétás matyó kalapot? A matyó vőlegénying és a kalotaszegi bőrmellény ugyanolyan formán kiállítva mit jelent? A kalocsai és sárközi leány alakjának hasonlósága mire utal? A testalkat, arcvonások, hajszín mint antropomorfológiai jegyek az adott etnikum biológiai attribútumának tekinthetők, mégsem akartam ezek illusztrálásával élni.⁷

Fontosabb tézis volt számunkra, hogy az alak társadalmi konstrukció eredménye. Izgalmasabb arról elgondolkodtatni, miként vált az önmagáról mesterségesen kialakított kép egy-egy falu vagy falucsoport identitástudatának a részévé.

Három északi falura, Mezőkövesdre, Szentistvánra, Tardra jutott jellegzetes táji viseletünk, a matyó a gazdag látszat utáni vágyának a kifejeződése. Ennek a többnek mutatkozásnak és az alkotó széperzékeknek az egyedülálló megnyilvánulása a matyó női viselet, melynek installálásakor az identitássá váló cifraság önmagáért beszélt. Formára a matyó asszonyok szerettek karcsúnak látszani, ezért ezt a karcsú figurát adó ruhát akartuk maximálisan helyzetbe hozni. A Duna szabályozásával és a termőföldek birtokbavételével anyagi jólétbe jutott sárköziek nem az éhezés árán áldoztak bőkezűen a ruházkodásra. Báta, Decs, Ócsény és Püspökbogád asszonyai az áhított szép gyári anyagok megszerzését igényelték, ruházatuk közös jellemzője a finom mesterkéltség és a valós gazdagság biztosította minőség. A sárközi bábu beöltöztetések az azt a sajátságos arányt fejeztük ki, miszerint Sárközben a gazdagsággal való hivatkozás formában is a vas-kossághoz vezetett. Ezzel szemben a kalocsai női viselet nem elvont szépségesszményt valóstít meg, hanem a fizikai munkához szokott test természetes arányait tudatosítja. Az összeállítás életigenlő, gömbölyű és nőies impressziójára a testtartással segítettünk rá. A kalotaszegi fiatalasszony felöltöztetésénél újra egy nemesebb ideált, a kedvelt gótikus sziluettet hangsúlyoztuk.

Tehát célunkat nem a babák antropomorf jellegével, hanem a viseletegyüttesek saját önképformáló, testidealizáló funkciójának kibontásával értük el. Bebizonyosodott, hogy az öltözeteknek ez a jelszerű, jelentéshordozó használata nem igényelte a babák további egyénítését. A viseletek méretének megfelelő korosztály szerint differenciált, mozgatható végtagú, de egységesen fehér színű, arctalan bábukkal a testformán végzett installálási megoldás kiválóan működött. Szándékunk a ruhával felöltött identitás bemutatása és egyúttal idézőjelbe tétele volt.

A felöltöztetett bábuk külön-külön, *buborékok* fantáziánévvel azonosított, kristályfólia alapanyagú, 2 méter átmérőjű, 220 V motorral felszerelt, *fóliavitrin* installációba kerültek. A cipzárral záródó óriási gömbbe a bábút függesztve emeltük be. A cipzár összehúzása után a gömböt a zajtalanul beinduló és folyamatosan működő, beépített kis ventilátor felfújta, és feszesen tartotta, az egész kompozíciót 30-35 cm-re elemelve a padlótól. A buborékban lévő nőalakok ideálok, akik *befelé* és *kifelé* is egy olyan *felöltött képet* mutatnak, amellyel identitásszerűen ruházták fel magukat. A matyó nem valós nyomorúságával, hanem csinált cifraságával azonosul, a kalotaszegi a nemesi stílus újraalkotásával képzett mozdulatlan összhangot tudatosítja, Sárköz kollektív jólétét testképátformáló dús pompába merevíti, amíg Kalocsa természetes motívumok halmozásával fest pozitív, vitális képet magáról. A felfújtt fóliavitrin a viseletinstallálás V-effektjévé vált, melyben a föld felett, viseletben jártak az asszonyok eszményi, változhatatlan szobrai.

A fa vafoga. Az anyagválasztás prioritásáról

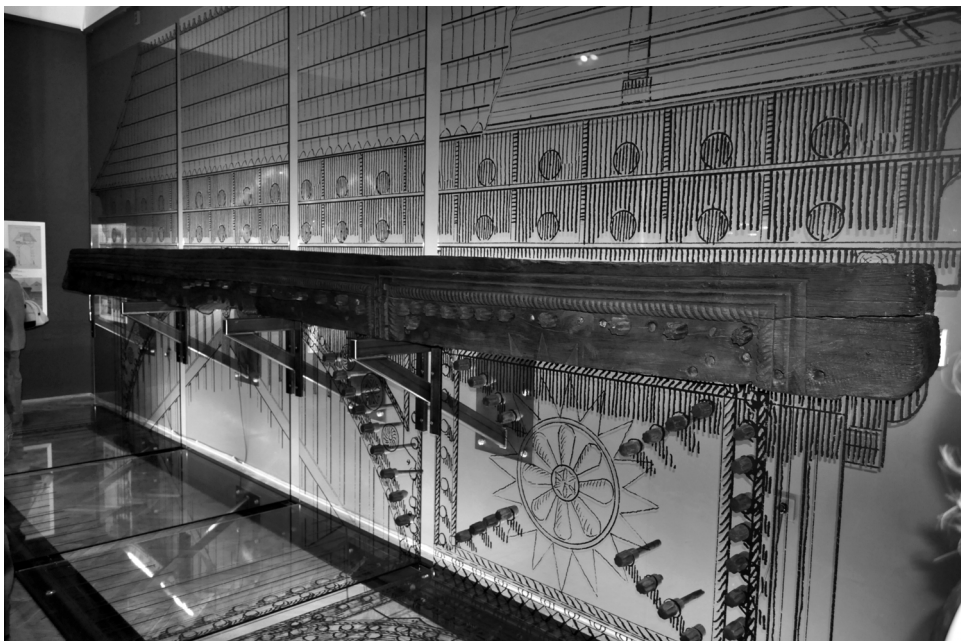
„A székelv kaputól az utolsó törülközőig”. Szinte Gábor gyűjtőútjai.

2015.04.17. – 2016.02.28.

Néprajzi Múzeum, Budapest. 140 m²

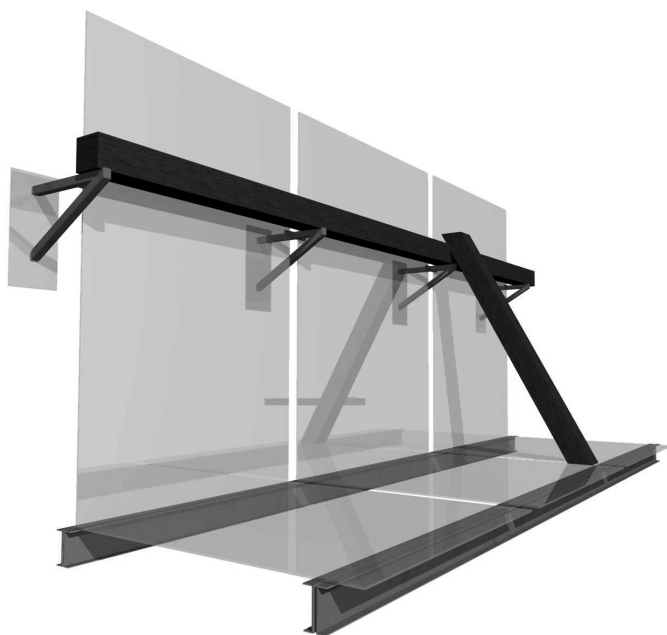
Kurátor: Tasnádi Zsuzsanna, Bata Tímea

■ Szinte Gábor rajztanár a 20. század fordulóján alakuló hazai néprajztudomány tevékeny terepmunkása és gyűjtője volt. A népi építészet elkötelezett kutatójaként felmérte, rajzolta és makettezte az Erdélyben fellelhető jellegzetes faépítészeti emlékeket.



„A székelv kaputól az utolsó törülközőig”. Szinte Gábor gyűjtőútjai.

Kiállításfotó, 2015. (Kiss Beatrix)



„A székelő kaputól az utolsó törülközőig”. Szinte Gábor gyűjtőútjai.
Látványterv, 2015. (Kiss Beatrix)

A Néprajzi Múzeumban létrejövő kiállítás⁸ anyagválasztási tematikájában sugallta, hogy a Szinte által dokumentált kor és táj építőanyagát, a fát a mai kor építészeti anyagával, az acéllal helyettesítsük be.

Az installáció az eredeti rajzok és fényképek bemutatására szolgáló vízszintes fali tárlókból és grafikai *leporelló*kból, posztamensen elhelyezett vitrinekből, fejfa- és guzsalytalpakkból építkezett, mindez nyersvas U-szelvényből, perforált vaslemezről és edzett üvegből készült.

Az 1673-ból származó Mikházi kapu rekonstruálására az építmény épen megmaradt 6 méter hosszú gerendáinak (1 db keresztgerenda, 1db lábgerenda) és faszögeinek (29 db) beépítésével vállalkozhattunk. A hiányzó részek függőleges és vízszintes törésben, állított (1 db $3210 \times 1300 \times 10\text{mm}$, 1 db $3210 \times 2500 \times 10\text{mm}$, 1 db $3210 \times 1800 \times 10\text{mm}$) és fektetett (1 db $2000 \times 1300 \times 10\text{mm}$, 1 db $2000 \times 2500 \times 10\text{mm}$, 1 db $2000 \times 1800 \times 10\text{mm}$) $M = 1:1$ arányú üveglapok segítségével voltak rekonstruálhatók, mely üveglapokon a kapu szerkezeti rajzának fóliára nyomtatott, matricázott képe jelent meg. Az installáció a teljes székelő kapu impozáns dimenzióit öltötte. A csavart kötél mintára bemetszett műtárgy gerendák 100 mm-es I-acélgerendákkal *szervesültek*, a nagy, rozettás fejű faszögek helyét az üvegre kasírozott vonalas rajz által kijelölt furatok biztosították. A több száz éves fa épületelemek ebben a kontextusban még markánsabban tudtak megjelenni.

Hatásos hangulati-szemléltető eleme volt a tárlatnak a *staffázsként* definiált installációs eljárás, melyet ebben a kiállításban alkalmaztam először. A mezőségi fatemplomokat bemutató terem hátsó falát ($4000 \times 7000 \times 150\text{mm}$ kiterjedéssel) fenőfából hasított zsindellyel fedtük. A zsindelyes falon az eredeti tetőfedő funkciójától megfosztott, függőleges síkra forduló építőanyag anyagszerű-

Szcenírozott mennyország. Az installáció költői dimenziójáról

Betlehem. „a nagy dolgok a jászolnál történnek...”

2015.12.04. – 2017.01.08.

Néprajzi Múzeum, Budapest. 600 m²

Kurátor: Szojka Emese, Koltay Erika, Foster Hannah

■ A legkedvesebb kiállítási enteriőr, amit valaha a szívembe zártam, a betlehemeket formaváltozatok szerint bemutató 5 méter magas, 12 méter hosszú, éjkék színűre festett terem, amelynek két hosszanti oldalán, mennyezetről függő vitrinekben 21 világító kis makett, megannyi kicsiny templom, jászol, oltár lebeg, köztük a középső keskeny járáson mint templomi főhajóban sétálunk.

Valóban, a Néprajzi Múzeum földszinti terem sorában, 600 m² alapterületen megvalósult betlehemes kiállítás lehetőséget és ihletet adott a transzcendens leképzésére, egy új kifejezés mód, az *installációs poézis* kidolgozására.

Kiállítási koncepciónkban újszerű volt a tematikus termekhez társuló előtér és folyosógaléria rendhagyó használata. Az előtérben *függő vitrin*ben installált Felvidéki templombetlehem belvilágát a tér adottságáig feszítve díszletfestésmódszerekkel felnagyítottuk, a kiállítás megtekintéséhez vezető út tehát egy szentföldi zarándoklattal, pálmák, pásztorok, bárányok, Szűz Mária, Szent József, a Kiszűz és angyalok társaságában kezdődött. A nyitány a szemmagasságig lógatott, betekintést engedő műtárggyal, rá következőleg a makettban látott betlehemi élőképhe való belépéssel igazi színházi gesztus volt. A valóság kicsinyített másának életnagyságú nagyítása egy trükk, egyrészt a kiállítási útvonalnak a témára hangoló antréja, mely méltó a népi vallásosság naiv áhítattárgyaihoz, másrészt egy módszer arra, hogy a templom formájú építmény belsejében berendezett bibliai jelenetet látni engedjük, átélhetővé tegyük.

A földöntúli szimbolikával átszőtt kiállítást záró foyer szerencsésen nem egy múzeumpedagógiai szobába torkollott, hanem a szentföldi utazás kerettörténetének részeként a zarándokok *Betlehem bar* című pihenőjébe invitált.⁹

Vizuális forgatókönyvünk szerint olyan homogén berendezés kialakítása volt a cél, ami ugyanakkor minden altémának saját arculatot ad, avagy minden terem közegként szolgálja témáját. Repetitív prezentációs eljárások és egységes felületképzés segített az installációs objektumok szintjén rendszert képezni. A témák koncepcionális kereteként félköríves enteriőr fülke rendszeresült, melyben fotónagyítások előtt műtárgyakat installáltunk. A belső installálást plexi konzolokkal oldottuk meg, mely karok a fotóból emelkedtek ki hátlap furattal a műtárgyakat jelölő pontokon. A kiállítás anyagbéli újítása, hogy üveg helyett víztiszta, 1 mm vastagságú, ringlizett széllel konfekcionált kristályfóliát használtunk, mely elfordítható fémfűlek segítségével a fülkeszerkezetekre mint rámpára feszültek. A már installált, fóliával lezárt fülke *közegteremtő mintázatú*, lézervágott aludekorlemez előlapot kapott. A fotónagyítások forrásként és interpretációs anyagként is segítették a tárgyakat eredeti kontextusba helyezni. Annak a veszélye, hogy a fotók felületes illusztrációk maradnak, nem merült fel, hiszen abban a pillanatban, hogy az eredetileg dokumentált tárgyak rákerültek a képre – mintha annak te-

réből, korából léptek volna ki, magukkal hozva a zörgős bot, a duda, a pénzgyűjtő kancsók hangjait –, ezek a hátterek erős értelmező felületté színesedtek.

A téli napforduló archaikus szokásait bemutató témához mágikus képzetekből fakadható miliót terveztünk. A regösöket és a kecskealakoskodót csillagfényekkel övezett *grották*ba rejtettük, vagyis a fülkés elrendezés elé hasadékat, barlangfülkét imitáló, süllyesztett, LED-es pontfényekkel tűzdelt panel került. A regös tárgyakat az életnagyságú alakot mutató fotónagyítások előtt installáltuk. A kellékek, álarcok, botok és kardok, csakúgy, mint a kecskealakoskodó jelmezei ezen illuzórikus kétdimenziós figurák *keze ügyébe* kerülve szituatívan jelentek meg.

Tematikailag a házaló népszokást feldolgozó teremben is a szokáskörnyezet felidézésére és a jelenetek életszerű ábrázolására törekedtünk. Az élő szokásnak azt a természetét, miszerint mindannyian részesei lehetünk, egy stilizált faluképpel fejeztük ki. Az installációt ablakkal ellátott házhomlokzatok képezték a már ismertetett fülke-keret leosztásban. A szituáció szerint a néző a házból a nyitott ablakon keresztül néz ki az utcára, éppen amikor a betlehemesek érkeznek. Az utca tehát a fülkében volt, ahol a téli hangulatot nagy mennyiségű fehér PVC-granulátummal is fokoztuk. A szokás jelmezeit, különféle öltözetlemeit a felnagyított fotográfiák előtt rögzítettük, így a valósághoz legközelebb álló formában elevenedett meg az otthonokba bebocsátást kérő betlehemesek alakja.

Az újraéLEDő/élesztett betlehem megváltozott társadalmi szerepeivel foglalkozó terem teljes egészében színpadi közeg, a dramatikus karácsonyi hagyomány népi környezetéből történő kilépésének vizuális érzékeltetése volt. A betlehemezők már nem saját falujukban mozognak, hanem ez alkalomra verbuvált nézőközönségnek, mesterségesen alkotott szituációban játszanak. Ez esetben a részvételt, előadó és néző viszonyát konkrét színpad-nézőtér távlatlalt oldottuk meg. Fülkéinket a terem négy sarkában háromszög alakú dobogókra emeltük, előttük a keret ezúttal színpadi portált imitált, mögé berendeztünk egy-egy betlehemes színpadi helyzetet, majd lefóliáztuk. Az így kialakult négy kis rivaldán még a függőnyt is el lehetett húzni. A jelmezek, maszkok mögé a konzekvensen használt fotónagyítási eljárással valamely reprezentáns háttér, a kis színpadok elé egy sor nézőtéri szék került.

Ez a rendszert alkotó szemlélet nemcsak esztétikai síkon, hanem a tartalom és a szöveg/grafika tekintetében is strukturálta a kiállítást. Sőt, fordítva, a tudománytörténeti vonatkozások strukturális elemként minden teremben való végigvezetése a kiállítás tudományos síkját már előre meghatározta. Ezeket a tartalmi metszéspontokat a már ismertetett látványdramaturgiai módszerrel követtem le. Az eredeti dokumentumokat, kéziratokat, gyűjtőpályázati felhívásokat vagy plakátokat könyvtárasztalt idéző tárlókban helyeztük el, míg a rendelkezésre álló további dokumentumok adatbázisba gyűjtve digitális felületeken voltak elérhetők. Ezt az eljárást követtük a fotóanyag feldolgozása során is, egy részüket tehát eredeti formában üveg alatt installáltuk, túlnyomórészt viszont a publikációkhoz hasonlóan adatbázisként kínáltuk, illetve termenként 2-3 darab ablakméretű fotónagyítást készítettünk. A témát lefedő jelentős mozgókép- és hanganyag bejátszása minden teremben élményszerű volt.

A szövegekben rejlő értelmezési tartományokat a szövegkép, a kiállítási grafika tükrözte a cím-összefoglaló szöveg-témaszöveg-műcédula egymás alá rendezésében és a betűméretek léptékváltásában. A kék falon aranyszínnel szedett teremcímek mint vezérmotívumok irányították a figyelmet.

A közegteremtés minél teljesebb körű megvalósítása érdekében gondolkodásunkban a műtárgyegyüttesek in situ elhelyezése sem minősült túlhaladottnak, hiszen a betlehemezés tárgyai más összetételben kaptak helyet egy falusi vagy egy polgáriasult tisztaszoba karácsonyi berendezésében. Két összeállítás, a kapuvári szoba és a nagybaracscai karácsonyi asztal egymás mellett való szerepeltetése – a látogatók által közkedvelt enteriőr, a mikroenteriőr műfaján keresztül – a szokás karakterisztikájának egyedi vonásokkal vagy divatjelenségekkel való kiegészülésére hívta fel az érdeklődést.

A vitrinhasználat a restaurált betlehemek elhelyezéséhez és védelméhez elengedhetetlen volt. A betlehemmodellek műtárgyi jellegének, funkció- és formaváltásának érzékletes bemutatását függesztett, átlátszó kubusok, *függő vitrinek* szolgálták. A vas portálprofilból hegesztett keret belső peremébe megfelelő méretű plexialaplap és búra ült. A lebegtetés a szerkezet széleihez hegesztett karikákba fűzött, vékony acélsodronnyal négy ponton történt. Az alaptálcába beépített energiatakarékos LED-fényt egy opálos réteg rekesztette el, hogy sejtelmesebbé, gyertyalánghoz hasonlatosabbá tegye a fényforrást.

A kiállítás záróakkordjaként az utolsó tematikus terembe fenyőerdőt, vagy ha úgy tetszik, oszlopcsarnokot telepítettünk. Azaz a terem teljes (5 m) magasságában ($d = 120$ mm) vascsövek rögzültek, melyekből több szinten hegesztett karok víz-tiszta plexiburákban tartották ki a nemzetközi és művészeti betlehemek figuránsait. A sokágú fából leképezett befoglaló forma egy téli erdő misztikumát lopta a 17. századi bajor angyalok, a szecsen király és a nápolyi halászhalka köré. Megvilágításuk a mennyezetről beeresztett, meleg fényű körteizzókkal történt. A terem képének mélyén acéllemezből kivágott betlehemi csillag ragyogott...

A párhuzamosok egymásba görbítése.

A konstruktív színhasználatról

Párhuzamosok találkozása. A magyar népi kerámia emlékei két magángyűjteményben.

2018.08.18. – 2019.02.17.

Déri Múzeum, Debrecen. 260 m²

Kurátor: Magyarai Márta

■ A magyar népi kerámiát bemutató kiállításunk forgatókönyve szigorúan matematikai alapokra helyezkedett, melyet hasonló szemlélet alapján geometrikus installációkkal tagolt alaprajzra szerkesztettünk. Porózus agyag, meleg földszínek, gömbölyű formák, szabadkézi egyenetlenség randevúja a rideg üvegen, hideg színek előtt, magas fényű színterített és laminált felületek között? Bebizonyosodott, hogy a műtárgy és a kiállítási installáció egymásra találásának nincs lehetetlenje, hogy a kontrasztok vonzzák egymást, hogy a párhuzamosok találkoznak.

Két életút, Dr. Bódi Istváné és dr. Sípos Józsefé, azonos gyűjtőszenvédély a népi kerámia iránt, egy halmazelméleti logika mentén rendezett kiállításban, a Déri Múzeumban.¹⁰

Kiállítási alapegységeink, a halmazok egy-egy kerámiaközpont köré szerveződtek. A központok meghatározásakor azt vettük figyelembe, hogy az adott kerámiagyűjteményekkel mely készítőhelyeknek van a legnagyobb érintkezési felülete. A halmaz vizuális modellje, a körlappal fedett posztamens egyszerre utalt

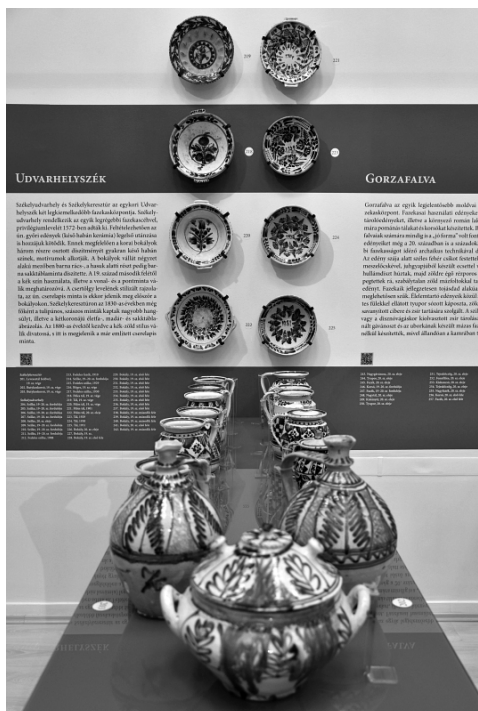
a fazekasság alapeszközére, a korongra és arra a geometriára, mely kiállításunkon a címadástól a rendezői elvekig végig követhető.

A halmazok által egybefogott tárgyegeységek megkomponálásakor típus tárgyat emeltünk ki, melyen a stílusközpont minden jellegzetessége szemlélhető volt. Ezt a példatárgyat, a jól definiálható stílárius jegyeket magukon viselő edények tömegével kereteztük. A tárgyak tömegét a Bódi- és Sípos-gyűjteményekből olyan arányban válogattuk össze, amilyen arányban az adott stílusközpont a gyűjteményeken belül reprezentálva van. A Bódi-gyűjtemény tárgyai minden esetben kék, a Sípos-gyűjtemény kerámiái minden esetben zöld, kör alakú asztallapon kerültek installálásra, egymástól lépcsőzetesen elemelve. A tárgyszám meghatározta a körlapok átmérőjét, így a kék és zöld korongok szimmetriáját a méretbeli játékkal oldhattuk. A kék és a zöld halmaz metszetére ott adódott lehetőség, ahol a gyűjtők ugyanarról a készítőhelyről vagy (ritkábban) ugyanattól a készítőtől ugyanazt az edénytípust kutatták fel. Ebben az esetben a két halmaz uniójában álltak azok a tárgyak, amelyek mindkét halmaznak elemei, tehát a gyűjtemények tárgyegezései.

A meghatározó stíluscsoportokat létrehozó erdélyi települések, Székelyudvarhely, Korond, Makkfalva, Körösrév esetében a felgyűjtött tárgyak nagy száma az installáció formai megoldását is befolyásolta. Hosszú asztaltárlók során helyeztünk el kerámiát, a színekben és geometrikus ritmusban megnyilvánuló rendszerező logikát megtartva. A kék asztallapok sorával párhuzamosan futottak a zöld pultok, vagyis a Bódi-, illetve a Sípos-gyűjteményekből az egyazon területről származó használat szerinti vagy éppen díszedények sora. A több méter hosszú installáció mellett elsétáló látogató számára ez a *terített asztal* elsősorban szemet gyönyörködtető esztétikai benyomást jelenthetett volna, ha a pultok végpontján egy széket és egy beépített monitort nem rezerválunk, hogy egy könnyen áttekinthető *à la carte* tudástár segítségével szintetizáljon valamit mindabból, amit a látvány és a tudományos összegezés számára együttesen kínál.

A kiállítótér meghatározó építészeti eleme, a 3 méter magas oszloppár lehetőséget adott arra, hogy a néprajzi gyűjtemek legkorábbi hullámainál datálva az érdeklődés középpontjában álló, Zilah és Torda fazekasközpontjait egymás feletti körpolicokon definiáljuk. A *halmaz oszlop* itt körbejárásra invitált.

A veszély, a törékeny tárgyak lefedés nélkül hagyott kihelyezése és *látszólagos* védtelensége *lázba hozta* a publikumot. Váratlan, döbbenetes, örömteli, ellenállhatatlan és hasonló jelzőket tudnék mondani arra a reakcióra, amit a forma, az anyag, a szín, a máz csúcspéneinek szikrázása, a virágtövek, bimbós



Párhuzamosok találkozása.

Kiállításfotó, 2018. (Keszeg Anna)



Párhuzamosok találkozása. Kiállításfotó, 2018. (Lukács Tihamér)

ágak, énekesmadarak rajzainak közvetlen hőmpölygése kiváltott. Kézzel fogható volt a szabadon álló tárgy tömeg ellenállhatatlan vonzása.¹¹

Az egy központból származó, eredeti funkció szerint falra aggatott díszedényeket a kiállításban is falon installáltuk konzolok segítségével. A falat megborító bokályok, tányérok tömegétől elvárható esztétikai élmény mellett ezeknél az egységeknél is nyilvánvaló volt a tanulság; a stíluscsoportok jellemzőinek megismerése. A kiállítótér jól lehatárolt galériarészén a gyűjtemények tárgyainból edénytípusok szerint képeztünk egységeket. A népi kerámia formakincsét, a lapos és fennálló edények mindenféle altípusait falra kasírozott vonalas tárgyábrák elé installált típusábrákkal szemléltettük.

A kész kiállításból a konstruktív és az organikus kombinációjának ígéző impressziója bontakozott ki; 600 műtárgy, elegáns installáció, hibátlan tipográfia... Ekkor a kiállítótér osztatlan, fehér főfalán, 8 méter magasról kék és zöld máz kezdett patakokban alácsurogni egészen a padlóig. A színek fröccsentek, elegyedtek, petyegtetek, foltként terültek. Az akció a gyors, egyszerű, szapora, de mutató díszítőtechnikák minden változatát gigantikus méretben egy gesztussal *elintézte*, egyszerre reprodukálta és absztrahálta. Így történt, hogy a látványelemeket egy konceptuális mozzanat alá rendezve, végül sikerült a párhuzamosokat egymásba görbíteni.

A kiállítási látványtervezés konjunktúrája cím arra utal, hogy ez egy olyan fejlődő, dinamikus terület, mellyel felvenni a ritmust minden múzeumnak létkérdés. A kiállításstervezés lehetőségeit rendszerező írás célja, hogy a látványt a kiállításelemzések szempontjává avassuk. Az expográfia szöösszetétel egyrészt

erre a fajta kiállításíráásra ösztönöz. Másrészt annyit jelent, hogy a kiállítás vizuálisan megírt mű, amit a közönség a tekintetével olvas, és amelynek olvasata a néző befogadó készsége szerint változik.

■ JEGYZETEK

1. A sűrű leírás módszere az etnográfiai kutatásokban a megfigyelt szimbolikus konstrukciók jelentésének keresésére és olyan jellegű interpretációjára ösztönöz, ami az *idegenek* számára is érthető. A formába sűrített tartalom hasonlóképpen jön létre. Clifford Geertz: *Az értelmezés hatalma*. Századvég, Bp., 1994.
2. *Ethno-trezor*. Válogatott kincsek Déri György népművészeti gyűjteményéből. 2014.03.14. – 2015.01.30. Déri Múzeum, Debrecen. Kurátor: Magyarai Márta, Szászfalvi Márta, Kiss Beatrix. „A székel kaputól az utolsó törülközőig”. Szinte Gábor gyűjtőútjai. 2015.04.17. – 2016.02.28. Néprajzi Múzeum, Budapest. 2017.08.09. – 11.30. Haáz Rezső Múzeum, Székelyudvarhely. Kurátor: Tasnádi Zsuzsanna, Bata Tímea. *Várad kincsei Debrecenben*. Válogatás a Nagyvárdai Római Katolikus Püspökség Egyházművészeti gyűjteményéből. 2015.05.29. – 2015.10.25. Déri Múzeum, Debrecen. Kurátor: Lakatos Attila, Balla Tünde. „Betlehemek... nagy dolgok a járszólnál történeke...” 2015.12.05. – 2017.01.30. Néprajzi Múzeum, Budapest. Kurátor: Szojka Emese, Koltay Erika, Foster Hannah Daisy. *Visk... mint oldott kéve*. 2016. Magyarság Háza, Budapest. Kurátor: Koltay Erika. *Lelkünk virágai*. Kósa Klára keramikumművész pályája. 2017. Magyarság Háza, Budapest. Kurátor: Koltay Erika. *Nihon ningyo – Japán babák*. Ritus és játék. 2017.03.24. – 07.20. Déri Múzeum, Debrecen. Kurátor: Kovács József. *Szivárvány Európa felett*. Blattner Géza – egy magyar bábművész Párizsban. 2017.04.27. – 2018.01.30. Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet / Bajor Gizi Színész-múzeum, Budapest. MODEM, Debrecen. Magyar Intézet, Párizs / Institut hongrois, Paris. Kurátor: Huttvágner Éva. *Ethnographica*. Népviseletek és viseletábrázolások a debreceni Déri Múzeum gyűjteményéből. 2017.05.19. – 10.31. Körösvidéki Művészeti Múzeum, Nagyvárád / Muzeul Țării Crișurilor, Oradea. Kurátor: Magyarai Márta. *A hit megtartó ereje*. Az Erdélyi Fejedelemség és Debrecen. 2017.11.27. – 2018.03.31. Déri Múzeum, Debrecen. Kurátor: Krankovics Ilona. „De lelkem Isten megnyitá”. A köztünk élő Arany János. 2017.11.21.–2018.05.18. Kölcsey Központ, Debrecen. Karacs Ferenc Múzeum, Püspökladány. Szatmári Múzeum, Mátészalka. Kurátor: Bíró Éva. „Ideje az építésnek”. Megújuló emlékek a Kárpát-medencében. 2018. Vándorkiállítás. Magyarság Háza / Duna Palota, Budapest. *Nemzeti jelképek a magyar népművészetben*. 2018.05.19. – 10.20. Történeti Múzeum, Sumen / Регионален исторически музей, Шумен. Kurátor: Magyarai Márta. *Párhuzamosok találkozása*. A magyar népi kerámia emlékei két magángyűjteményben. 2018.08.18. – 2019.02.17. Déri Múzeum, Debrecen. Városi Múzeum, Nagyvárád / Muzeul Orașului Oradea. Kurátor: Magyarai Márta. *A bihari Nagy-Sárrét története*. Állandó kiállítás. Karacs Ferenc Múzeum, Püspökladány. /rendezés alatt/
3. Az állandó kiállítások körüli elvárások és félelmek elég közismertek, a műfaj hagyományos értelmű létjogosultsága pedig kétséges. A társadalomtudományos alapokra helyezkedő tárgyi kiállítások oldaláról nézve az állandó kiállítást: Ébli Gábor: *Állandó kiállítások közép- és kelet-európai néprajzi múzeumokban*. Néprajzi Látóhatár 2013. XXII. évf. 2. sz. 129–137; Wilhelm Gábor: *Az állandó kiállítás: a jó, a rossz és a „szükségesség”*. Néprajzi Értesítő 2015. XCVII. évf. 127–138; Frazon Zsófia –Lackner Mónika: *ABLAK: műtárgyösvény. A magyar nép hagyományos kultúrája* című állandó kiállításban. Néprajzi Értesítő 2015. XCVII. évf. 179–187; Foster Hannah Daisy: *Egy kiállításról gondolkodni*. Weltmuseum Wien. Tabula 2018. 19. évf. 1–2. sz.
4. A Pulszky Társaság – Magyar Múzeumi Egyesület – 2012–2018 között több évben megrendezte *kiállítás-elmzés és -értékelő műhelyét* Vásárhelyi Tamás vezetésével. A Múzeumi Oktatási és Módszertani Központ 2013 óta minden évben *Kiállításrendezés az ötlettel a megvalósításig* címmel indít tematikus képzést.
5. A kiállításról: Keszeg Anna: *A debreceni Déri Saga 2. nagyfejezete*. *Ethno-trezor*. 2014.10.17. http://www.magyarmuzeumok.hu/kiallitas/2110_a_debreceni_der_i_saga_2_nagyfejezete
6. A Figura Dekor próbababa-készítő cég, kirakati babák és dekorációs kellékek áruháza Budapesten, a Nagytétényi út 100. szám alatt található. A nagy múltú Bernhard babaklinika bezárása óta a cég a múzeumi babák gyártásában és beszerzésében is specializálódott.
7. Egyébként is, a vélemények csakúgy, mint a babás installálás esetében a vonások kapcsán is megoszlottak. Az antropológiai hitelesség mellett a gyűjtemény első és egyetlen, 1941-es kiállítása szólt, amikor a fejeket a Nemzeti Múzeum szakembereitől kapott fényképek segítségével Endrő Margit keramikus mintázta meg.
8. A kiállításról: Keszeg Anna: *Mutatják az igazságot, de nem egyszeribe!* 2015.09.28. http://www.magyarmuzeumok.hu/kiallitas/2746_mutatjak_az_igazsagot_de_nem_egyszeribe
9. Köszönet érte a látlat mutatóványosának, Joó Emese etnográfus-múzeumpedagógusnak, aki a kiállítás interaktív hasznosításában vett részt, és a látványtervezőnek, aki az alkotótér vizuális összsképebe a pedagógiai segédanyagok *belekomponálásának*, ha teheti, ellenáll.
10. A kiállításról: Keszeg Anna: *Segédzerkesztés párhuzamosokkal*. 2019.01.25. <https://magyarmuzeumok.hu/cikk/segedszerkeszt-es-parhuzamosokkal>
11. A tárgyak természetesen rögzítve voltak. Minden tárgy mellé magasságának megfelelő lézervágott, hajlított víztiszta plexitámasz került, melyet az installációs felületre ragasztottunk, és rugalmas, szintelen szilikonzsinórral a kerámiához – formájától függően a száj vagy a fül alatt – kötöttünk.

MOLNÁR BEÁTA – FRAZON ZSÓFIA

MINDENNAPI TIGRISEINK – EGY KÖZÖSSÉGTEREMTŐ MÚZEUMI KÍSÉRLETRŐL



Van egy mondat, egy állítás, amely az utóbbi másfél évben behálózta számos múzeumszimpatizáns és múzeumlaikus ember életét is. Ez a mondat nyilván magában rejt koncepciót és paradigmát is, de ami a legfontosabb: mindennapi praxisokat és rutinokat, gyűjtési, olvasási és fogyasztói szokásokat, gondolkozásmódokat és kérdésfelvetéseket generált és alakított – közösséget teremtett.

Van egy hely, ahol e köré az állítás köré gyűlnek az emberek. Szinte alig merem leírni, hogy online térről van szó, nehogy összerendezzenjünk az utóbbi idők online-dömpingje miatt. De nem kényszerből ilyen, nem valahonnan *kintről* került az online-ba *be*, hanem eleve oda született, hogy bárki számára elérhető, majd ismerős és otthonos legyen. Be és ki lehet lépni, a tartalmak közötti összefüggésekbe akár be is lehet költözni. Ez a hely egyelőre egy Facebook-csoport, később lesz majd online archívum is.

Vannak emberek, akik tudtak kapcsolódni ehhez a mondathoz és helyhez, ők éltetik, tartják fenn a dinamikáját, emelik közösségi szintre a jelenséget. Ezen belül pedig van egy kurátor, aki mindezt összehangolja és rendszerezi, kapcsolatot tart a csoport tagjaival. Közben végig gondolkodik, értelmez, keretez, olykor provokál. A kurátor belül van tehát, nem kívülről gesztikulál vagy irányít. A kurátor több egy karmesternél vagy idomárnál.

Vegyük hát sorba! A mondat: „*A tigris a múzeumban, az tigris a múzeumban és nem a tigris*”

„A tigris a múzeumban,
az tigris a múzeumban
és nem a tigris”

Kenneth Hudson angol újságírótól és muzeológustól származik 1977-ből.¹ A hely: *NEM A TIGRIS / múzeumi gyűjtőkampány*.² A kurátor: Frazon Zsófia etnográfus.

Hudson az állítását a mindennapi valóság és a múzeumi világok közötti különbség érzékeltetésére használta. A múzeum terében ugyanis átalakul fikció és valóság, élő és élettelen viszonya, a reprezentáció és interpretáció kiemeli, keretezi és átértelmezi a hétköznapi valóságot, új és más jelentésekkel tölti fel. „A tigris a múzeumban” metafora olyan interpretációs kísérleteket aktivál, amelyek elkerülhetetlenek a múzeumokról való érdembeli gondolkodáskor. A gyűjtőkampány tehát – amellett, hogy nem-a-tigriseket gyűjt – a mindennapi és a múzeumi tekintet összeolvasásának árnyalására törekszik, emellett „kampányol”. Íme a kampányszöveg: „KÜLDJ EGY TIGRIST! Fontos, hogy: vedd észre; gondolj Kenneth Hudsonra, és próbáld összevetni »A tigris a múzeumban, az tigris a múzeumban és nem a tigris« idézettel; legyen a tigrissel személyes találkozásod (tehát ne netes keresés legyen); csinálj róla egy fotográfiát; küldj adatokat, néhány mondatot vagy akár egy történetet! Az eddigi tigrislelőhelyek között van múzeum, archívum, cirkusz, cukrászda, kirakat, könyvtár, piac, búcsú, utca, képtár, iskola, reptér, palota, családi archívum, nyaraló, otthoni ruhatár és könyvek lapjai. A »múzeum« tehát láthatóan tágan értelmezhető, metaforává alakítható közeg. A tigrisek pedig teljes alakú kitömötték, vitrinlakó tróféák és könyvek, regénybeli változatok, de leginkább műtárgyak és műtárgyakon látható ábrázolások. Ami azonos bennük: hogy mindegyikük »nem a tigris«. Mert: a tigris a múzeumban, az tigris a múzeumban és nem a tigris. 999 tigris a cél. Az eddig beérkezett tigrisekből egy nyitott archívum épül, számozással” – olvasható a budapesti Néprajzi Múzeum MaDok-programjának leírásában.

Fontos szempont, hogy a NEM A TIGRIS gyűjtőkampány spontánul alakult,³ egy múzeumi olvasókör és beszélgetéssorozat indította el. Ma már több mint 740 nem-a-tigrisnél tart, és 467 csoporttagot számlál. A beszélgetéssorozat tematikus rendezvények keretében zajlott, 2018 nyarán indult Fejős Zoltán *Új helyek, új metaforák* című kötetének megvitatásával, majd olyan témákat érintett, mint Múzeum a kortárs irodalomban, Radikális muzeológia, A hasítás művészete / Rajk a múzeumban, Nemzet és varázslás. A nyilvános és nyitott beszélgetéseken – szakemberek bevonásával – a múzeumi kritikai műveltség kereteinek és fogalomtárának szélesítése volt a cél. Ezekkel a keretekkel párhuzamosan tudott kibontakozni és gyűjtőkampányt indukálni a hudsoni idézet és idea újabb emberek, tigrisek és témák folyamatos bevonásával.

De mit jelent egy nem-a-tigris, és miért kell megszámozni őket? A gyűjtőkampányban található, leltári számmal ellátott „példányok” minden esetben közös és többdimenziós történeteket jelentenek. Egyfelől ott van a gyűjtő, aki néz, észrevesz, dokumentál (lefényképez), és ideális esetben szubjektív történetet rendel a környezetében fellelhető tigrishez. Ezt juttatja el a kurátorhoz, aki leltározza, rendszerezi, majd a megfelelő pillanatban számozással, saját kritikai észrevételeivel és értelmezésével is ellátva beilleszti a sorozatba. Másfelől ott van a többi csoporttag, aki reagál ezekre, kiegészít, kommentál, saját élményeket vagy impressziókat fogalmaz meg. Ebben a kontextusban a tigris egyszerre közösségi motívum és metafora, tehát túlmutat önmagán. Elsődleges jelentésén – az ábrázoláson – túl folyamatosan kérdéseket vet fel, értelmez, kritikai attitűddel viszonyul a mindennapok és múzeumi jelenségek, törekvések viszonyához. Mindezt naponta, minden reggel, nagyjából az első és második kávé közé időzítve.

A mindennapi tigrisekre a reflexivitás jellemző, tematikus csoportosításukból belső ívek rajzolódnak ki. Tehát nem kronologikus vagy véletlenszerű sorrendben kerülnek közlésre, hanem előre kigondolt kérdéskörök mentén. Volt már szó posztkolonialista diskurzusokról, állatkeretek, kirakatok és múzeumok párhuzamairól, valóság és fikció, szöveg és kép kapcsolatáról, a különböző ábrázolások, az emlékezet, álom és fantázia viszonyáról, az élő és élettelen közti, olykor elmosódó határvonalakról. A változatos narratív szálak összehangolásában mindig fontos szerepet játszik a gyűjtő álláspontja és a kurátor kritikai attitűdje, cinkossága. Az eredmény, például:

„NEM A TIGRIS 717 // Az állat és a képe mint a fordítás egy lehetséges formája – már most összetett jelenség a Tigristárban. Ezen belül a rajz egy olyan műfaj, amelyben nagyon sokféle látásmód megjeleníthető: a kiemelés, a jelzésérték, az irónia, a romantikus világszemlélet és az idealizált kép, a más állatokkal való keveredés – és sorolhatnám. Dóra Halasi tigrise leginkább a hasonlóság és a portré felől közelít a tigrishez mint dekoratív vadállathoz. Egy tigris egy portréképen – bennem mint nézőben nagyon erősen mutatja az állat individuális, a rajzon mint eszközön keresztül humanizált képét. De lehet, hogy tévedek. Dóra kommentárja: »Még 2007-ben rajzoltam, azt hiszem, az unokatesóm gyereke szeretett volna kapni tigris(rajzot), mert nagyon szereti ezt az állatot. Akkor rajzoltam tigrist. Ezt meghagytam magamnak, ő pedig egy kölyöktigrist kapott.«”

Általában ennél terjedelmesebb bejegyzések jellemzőek a Tigristárra, de sosem túl hosszúak ahhoz, hogy egy-két lélegzetvételre ne lehessen elolvasni. Ideális adagolás annak, aki friss gondolatokra, inspirációra vágyik. Ezek a nem-a-tigrisek teret engednek a szubjektivitásnak, miközben tematikus kereteket szabnak, ám a kurátori szöveg sosem autoriter, nem a magabiztos kijelentések felől közelít, inkább csak kérdez, rátapint, mutat és terel. A bejegyzésekben összeadódik a gyűjtő és a kurátor perspektívája, a nézőpontok összehangolása többszólamúságot teremt, ahol gyakran összemosódnak a gyűjtő, szerző, kurátor szerepkörök határvonalai. Többválaszos kérdés tehát: kik azok, akik észreveszik, összegyűjtik, majd megírják/bemutatják a mindennapi tigriseket?

A kurátor jelenléte és szerepe leglátványosabban a rendszerezésben és rendszerezésben érhető tetten. Egy ekkora – és naponta bővülő – archívumot kézben tartani nagy kihívás, figyelmet és fegyelmet követel. Mindeközben a követők, olvasók, rajongók bepillantást nyerhetnek a kurátori tevékenységbe, reflexiókba, az éles, jelen időben történő munkába. Mert ez – annak ellenére, hogy látszólag egy laza és kedves közösségi projekt – mégiscsak felelősséggel járó (szellemi) munka, amit mindennap el kell végezni. Így alakul ki a Tigristár dinamikája, a folyamatos kollaboráció, előtérbe helyezve a dialógusok lehetőségének fontosságát. A gyűjtőkampány tehát felfogható demokratikus alkotói folyamatként is, amelyben kisebb-nagyobb hangsúlyeltolódásokkal, de egyszerre érvényesülnek különböző szemlélet- és gondolkodásmódok, ezzel is biztosítva a folyamatos többszólamúságot.

A tematikus gyűjtőkampány élő archívumot, gyűjteményközösséget teremtett. Élő és dinamikus, mint egy organizmus, mert folyamatosan alakul, bővül, nem tud statikus lenni. Közösségi, mert lételeme a részvétel és együttműködés, a folyamatos kollaboráció és interakció. Így adódnak össze a tudások, a tapasztalatok, az élmények, és válnak ismerőssé, fogyaszthatóvá. A naponta megosztásra kerülő gondolati tartalom, humor és a mindennapi rutinok találkozásából olyan jelenség született, amely jól ábrázolja a fent említett fogalmak működését.

Frazon Zsófia: Na, akkor most azt találtam ki, amikor idáig értem a szövegolvasásban, hogy az alábbi 14 költői kérdésre, amit Bea feltett a Tigristárral kapcsolatban, módszeresen válaszolok. A válaszok nem jelentenek minden esetben abszolút tudást, inkább hagyom, hogy a kérdések nekem is segítsenek abban, hogy külső szemmel nézzek valamire, amiben az írás pillanatában még nagyon is benne vagyok, magam sem tudom, hogy ér véget, mivé válik, milyen hatásai lesznek a további múzeumi munkáimra.



Grafikus átdolgozás a Néprajzi Múzeum Ázsia-gyűjteményében található tárgy-töredékről; az eredeti tárgy: Kendődarab; Perzsia, 19. század; nyomott vászonszövet; NM 66.119.55 grafika és arculat: de_form (Demeczky Nóra, Déri Enikő)

Dialógusban a kurátorral

■ Hogyan olvasható össze a nem-a-tigris metafora és -gyűjtemény a jelenkori múzeumi diskurzusokkal?

F. Zs.: A metafora már az eredeti idézetben, a hudsoni megfogalmazásban is nagyon könnyedén összeolvasható volt az akkori, jelenkori múzeumi diskurzusokkal. Angliában járunk, 1977-ben, egy évvel Edward Said Orientalizmus-könyvének megjelenése előtt, ami persze azt is mutatja, hogy a kolonializmuskritika a levegőben van. Ebben az összefüggésben egy olyan mondat, amelynek kulcsfogalma és kulcs gondolata egy tigris, egy tigris múzeumi reprezentációja és interpretációja, nyilvánvaló, hogy saját korában is gazdag és összetett jelentéstartománnyal

rendelkezik. Azzal pedig, hogy több mint negyven év múlva ez a gondolat vált egy közösségi archívum szervezőelvévé, nemcsak az éppen levegőben levő kritikai gondolatok, hanem az azóta eltelt negyven év múzeumkritikai és múzeumtudományi regiszterei is játékba hozhatók. Az itt és mostban kísérletezünk, de tulajdonképpen széles tapasztalati mezőt mozgatunk. Tudományosat és hétköznapi. És mindebben a múzeum az origó. Nem a cirkusz, nem a színház, nem az áruház, nem az utca, nem az állatkert. Bár ezek mindegyike kapott már egy-egy szótamot.

Tekinthetünk a Tigristárra műhelyként vagy akár mozgalomként is: kísérleti jellegű öndokumentáció, amely – miközben rendszeresen gondolkodtat az aktuális témákról – módszertani és elméleti kérdéseket is feszeget: mit jelent a múzeumi gyűjtés, a gyűjteményi tervezés, miből és mennyit lehet gyűjteni?

F. Zs.: Én szeretem mindezt laboratóriumnak látni. Akként működtetni. Minden reggel felkelek, és otthon belebújok a muzeológus-szkafanderembe, belépek képzeletben a Tigristár laboratóriumába, ahol a beérkező példányokat és gondolatokat megvizsgálom, kísérletezésbe vágok. Vannak biztosabb kézzel véghezvitt esetek, bizonytalanabbak, de akár tévedhetek is, hiszen ahhoz, hogy megértssem, egy út nem járható, legalább egy icipicit ki kell próbálnom. Az egészben a legjobb a kiszámíthatatlanság: hogy nem tudom, milyen hatást váltok ki. De figyelek a reakciókra is, mielőtt másnap továbbmegyek. Ez alól a halott tigrisek a kivételek. Ott megyek a magam feje után, mert egyszerűen ez a kérdés izgat a leginkább. Meg akarom érteni a pusztítás természetét. És azt, ahogy megpróbáljuk elfedni ennek morális és etikai dimenzióit.

Lehet-e közösségi gyűjtést szervezni, ha igen, hogyan, milyen módszerekkel?

F. Zs.: Ez költői kérdés. Persze, lehet. A módszerek választását nagyon sokféle szempont befolyásolja. A feltett kérdés, a kijelölt terep, a megcélzott közösség, a választott platform, az idő, a tempó és sorolhatnám. Egy ilyen kérdésről tulajdonképpen nem is módszertani kézikönyvet, hanem egy kritikai példatárat lehetne készíteni.

Hogyan lehet feldolgozni a végtelenül változatos, szubjektivitástól nem mentes anyagot?

F. Zs.: A tőlünk telhető legnagyobb bátorsággal és nyitottsággal. Hagyni kell, hogy az anyag vigyen előre. És el kell fogadni, nem kell rendet csinálni benne, hanem hagyni kell működni a szubjektivitásból eredő széttartást, az asszociatív építkezést, a váratlan kanyarokat. A nagy, egzotikus felfedezések és a látszólag unalmas mindennapi valóságok között is dialógust és harmóniát teremteni – azt hiszem, ez az egészben a legizgalmasabb feladat.

Meddig terjedhet, és mit jelenthet a terep?

F. Zs.: A Tigristár esetében a résztvevők jelölik ki a terep határait és jelentéseit: pont addig terjed, ameddig lemerészkednek, és pont annyit jelent, amennyi komplexitást beengednek. Ezen kurátorként is csak finomítani tudok. Ami az embereket nem érdekli, azt képtelenség integrálni. Talán így jellemezhetők leginkább a Tigristár terepadottságai.

Hogyan valósítható meg a kollaboráció, a többszólamúság?

F. Zs.: A kollaboráció és a többszólamúság előzetesen választható kutatási stratégia. A megvalósításához azonban szükség van partnerekre: olyanokra, akik önként csatlakoznak a kampányhoz, rövidebb vagy akár hosszabb ideig részt vesznek benne, újabb és újabb gondolatokkal egészítik ki a kollektív archívumot. A Tigristár esetében az a legcsodálatosabb kurátori tapasztalat, hogy ezt másfél

éve fent lehet tartani, újabb és újabb emberek csatlakoznak, és ez az összhangzatra is hatással van.

Hogyan teremthető meg a közös beszédmód?

F. Zs.: Igazából nem is tudom, kell-e közös beszédmód. A tigris mint lény, mint metafora, mint test, mint kulturális tapasztalat olyan gazdag, mégis olyan jól központosított, hogy automatikusan válik olyan bolygóvá, ami körül nekünk csak keringeni kell. Azért vagyunk még mindig benne, mert egyszerűen vonz minket. Ez a vonzalom teremti meg a közös beszédmódot.

Továbbá: kiknek a hangján szólal meg egy-egy szöveg/jelenség?

F. Zs.: Az alaphangot az adja meg, aki beküldi a tigrist, de a gyűjteménybe illesztés során kár lenne tagadni a kuratori, gyűjteménykezelői hangot is. Fontos azonban, hogy ez ne nyomja el a másikat. Erősítse a benne levő regisztereket, átkösse más hasonló esetekhez, vagy felhívja a figyelmet a rejtettebb összefüggésekre is. Tehát az a jó, ha egy-egy szöveg eleve többszólamú, a felhangok között pedig más szövegek és összefüggések hangjai is felismerhetők.

Hogyan építhető be egy „másik” gondolat az összképbe?

F. Zs.: Asszociatív módon. Tudományos kutatással. Fogalmi átkötésekkel. Szín szerint. Forma szerint. Iróniával. Történeti összefüggésekkel. Vagy bármilyen meredek megoldással.

Az egymás mellett hallható hangok a hierarchia feloldását/megszűnését jelentik-e?

F. Zs.: Az akadémiai tudás és gondolkodás számára a hétköznapi tudás, a művészi intenció, a radikális mindennapiság alapvetően fontos – az én tudomány-szemléletem szerint mindenképp. De tökéletesen tisztában vagyok azzal, hogy ezek között a szegmensek között a vélt vagy valós hierarchia, az akadémiai tudás vélt vagy valós hatalma nagyon nehezen kiküszöbölhető. Olyan beidegződés, amitől nehezen szabadulunk. A Tigristár missziója, hogy törekedjen a feloldásra. A siker mértéke esetről esetre változik. A végén majd lehet erről talán összességében gondolkodni, megérteni a hatalom természetét és mintázatát. Ez egy elég fontos tanulási folyamat.

Van-e egy gyűjteményi folyamatnak felső határa, és ha igen, mi szabja meg?

F. Zs.: Persze, van. 999. Ezt a számot én szabtam meg, már a kampány elején. Vakmerő vállalkozás volt, de kettővel elmarad még így is az 1001 éjszaka meséitől. És álmomban sem gondoltam, hogy ennek a számnak bármiféle realitása lehet. Most már kezdem elhinni.

Mi történik egy gyűjteménnyel, amikor eléri ezt?

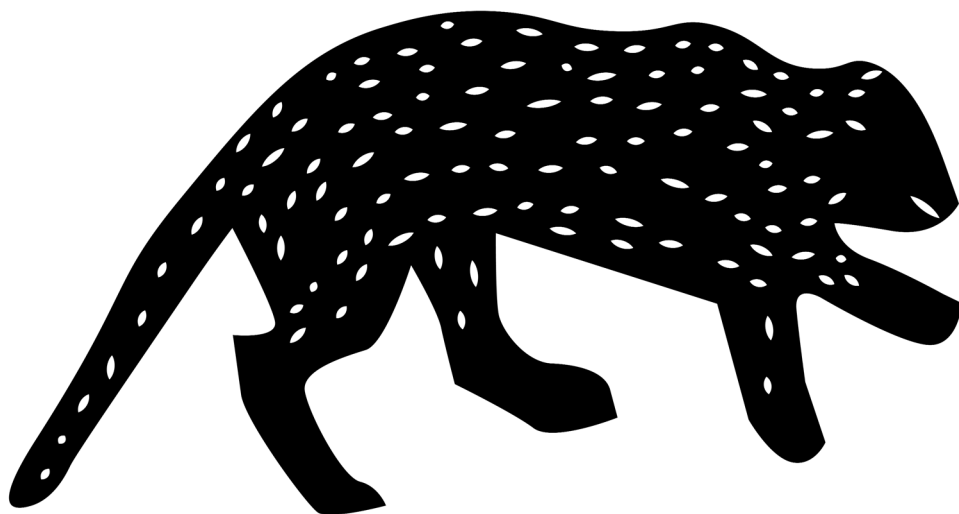
F. Zs.: Kampányként véget ér, de gyűjteményként új életet kezdhet. Aztán jöhetnek a pingvinek.

Lehet-e egy tematikus online archívumból kiállítás?

F. Zs.: Persze, lehet. Mindenből lehet. De ebből nem lesz. Nem tervezem. Vonzó megoldás volna, de nagyon sok ponton ellene menne a részvételi munkának. Olyasmiben viszont gondolkodom, hogy szabadon rendezhetővé tenni a gyűjteményt. Ehhez fejleszteni egy platformot. Ha nem ununk rá nagyon az online közegekre. Viszont azok a múzeumi műtárgyak, amelyek a kampány során figyelmet kaptak, például a Néprajzi Múzeum gyűjteményében, azok további életét, kiállíthatóságát és kiállítási tárgyként való működését egészen biztos, hogy befolyásolja majd a Tigristári leltári szám és jelentéstartomány. A Múzeum készülő állandó kiállításába már be is válogattam egy ilyen tárgyat, és egelőre kísérletezem azzal, hogy miként húzhatja magával akár az összes többi tigrist, ami a tárban található. Meglátjuk.

És nem utolsósorban: milyen hasznosítható módszertani vagy akár elméleti következtetéseket tudunk levonni egy ilyen kísérlet után?

F. Zs.: *Egyáltalán nem volt cél a hasznosíthatóság, sem az induláskor, sem a későbbiekben. A nyitott művek és nyitott gondolatok épp attól jók, azért inspirálók, mert a hasznosításuk, használhatóságuk és hozzáférhetőségük is teljesen szabad. Tekintsük ezt ideális formának!*



Grafikus átdolgozás a Néprajzi Múzeum Gazdálkodásgyűjteményében található tárgy mintájáról; az eredeti tárgy: Sótartó fedél nélkül, Tiszavasvári, 1952; marhaszarv, keményfa; NM 52.6.2; grafika és arculat: de_form (Demeczky Nóra, Déri Enikő)

A *NEM A TIGRIS / múzeumi gyűjtőkampány* tehát nem csupán a mindennapi tigrisek reprezentációiról és az általuk közvetített, megjelenített aktuális témákról gondolkodik, hanem tágabb értelemben magáról a gyűjteményezésről, az együttműködésről, dialógusról és kiállításról is. Módszertani, szemléleti reflexiókkal is találkozunk, ahol a bemutatási mód és az esztétikai vonatkozások együttesen rendszert alkotnak. Fejős Zoltán utal rá *Új helyek, új metaforák* című könyvében, hogy a kortárs múzeumi diskurzusok szélesebb nyilvánosságban zajló vitái elsősorban a kiállításokat, a múzeumkritikát, a társadalmi-kulturális problémákat helyezik előtérbe, azonban a reflexiók egy újabb iránya az archiválás és múzeumi gyűjtés gyakorlatát, az ezzel kapcsolatosan felmerülő kritikai szempontokat is hangsúlyozza: „A kortárs múzeumi gyűjtés és feldolgozás ebben a folyamatban nem a társadalom szubjektivitásától mentes külső tanulmányozását jelenti, hanem a többirányú kölcsönösség alapján végbemenő interakciót.” (Fejős 2017. 17–18.) Hangsúlyos tehát a személyesség, az elméletet és gyakorlatot összefűző praxis, valamint az interakció, hiszen ezáltal valósulhat meg az a módszertani előrelépés is, amely a nyitott múzeum irányába mutat. Mivel a gyűjtés ez esetben közösségi tevékenység, a folyamatosan képződő forrásanyag kapcsolatot tud teremteni az individuumok és az archívum között, túllépve az egyirányú közvetítésen és kommunikáción. Kérdés, hogy milyen eszközeink vannak arra, hogy ezeket a jelenségeket szisztematikusan beépítsük a közösségi tigrisgyűjtésbe, mit jelent a szelekció, esetenként önkorlátozás egy ennyire sze-

mélyes keretben, milyen érvek mentén húzódik meg a 999-es határ. A gyűjteményi tervezéskor fontos szempont és kihívás lehet a korlátok felállítása, illetve a rugalmasság, nyitottság közti egyensúly megteremtése.

Közösségi téma lett a *nem-a-tigris*, egyfajta közös minőség: nem kell feltétlenül fizikai tárgynak lennie ahhoz, hogy múzeumi kontextusba kerüljön. Ilyen értelemben fogalomként/jelenségként, akár szlogenként vált közösségivé, társadalmivá (vö. „social object”/„társadalmi tárgy”, Simon 2000. IV. – hiszen az emberek közötti interakciókat segítő, előmozdító jelenségek közös jellemzői, hogy személyesek, aktívak, figyelemfelkeltők (provocative) és másokkal összefüggésben állnak (relational) (Simon 2000. IV. A tigris ilyen: személyes, gyűjtésre és gondolkodásra kész, interakciót és dialógust követel).

Az interakció és együttműködés máris újabb kérdésfelvetést idéz elő: mi szükséges ahhoz, hogy megvalósuljon a közösségi részvétel és együttműködés, mit lehet átültetni a kollaboratív etnográfia és részvételi múzeum módszertanából egy gyűjtőkampányba vagy fordítva? Adottak a fogalmak: kommunikáció, koordináció, kooperáció, kollaboráció – ezek mind erőteljesen jelen vannak a Tigristárban. A cél mindig a közösen létrehozott új tartalom és tudás (közösségi tudástár), ezen belül pedig egyfajta kölcsönös tudásmegosztás, -körforgás megteremtése. A csoporttagok történetei összeadódnak a kurátor értelmezésével, majd egymást kiegészítve kerülnek megosztásra. De nem csak ez a kétfajta tudás kapcsolódik össze, hiszen az olvasói interpretációk (esetenként hozzászólások, kommentárok) is kiegészítik ezeket. Komplex hely ez a Tigristár: nem csupán fotók és történetek, inkább fogalmak és gondolatok tárhelye. Joanne Rappaport a kollaboratív etnográfiát olyan „térként” határozza meg, ahol közös értelmezések, kollektív fogalmi eszköztárak jöhetnek létre, de mindez nem akadémiai keretek között történik (Rappaport 2008. 5.). Ha ilyen kísérletként tekintünk a Tigristárra, bizony jó terep lehet a kollaboratív etnográfia gyakorlására, és bár a budapesti Néprajzi Múzeum MaDok-programjának keretei között működik, nem mondható el róla, hogy akadémiai aspirációk által vezérelt projekt.

A részvétel és együttműködés – mint *fogalom és napi gyakorlat* elválaszthatatlan a múzeumi diskurzustól. Ha mindezt átemeljük gyűjteményi kontextusba, számos párhuzamot fedezhetünk fel. A részvétel azt jelenti, hogy szerepet szán külső résztvevőknek is, az együttműködés pedig a kollektív szerzőségeket, a közönség (egyén vagy csoport) aktív partnerré válik a tartalom létrehozásában. „Az esetek viszont azt mutatják, hogy a részvétel és az együttműködés formái és gyakorlatai szüntelenül keverednek egymással. [...] A részvétel és az együttműködés tehát komplex, társadalmi és alkotói közegbe ágyazott gyakorlat.” (Foster, Frazon, Gadó, Illés, Schleicher, Szakács, Toronyi, Wilhelm 2019. 127–128.) Enélkül a gyűjtőkampány sem létezhetne, hiszen már alakulását tekintve is alulról jövő kezdeményezés volt – tehát „külső” résztvevők hívták életre –, erre a spontán igényre válaszolt a kurátor a Tigristár létrehozásával és folyamatos működtetésével. A gyűjtés aktusa, azaz a beküldött „példányok” nélkül nem bontakozhatna ki a közös gondolkodás, a belső tematikus ív, nem aktualizálódhatna naponta a hudsoni gondolat.

A szubjektív múzeum és szubjektív gyűjtemény/archívum közti hasonlóságok is adottak: „Gyakorlatként ez jelentheti a kurátor szubjektivitását ugyanúgy, mint egy közönség vagy a befogadó közönség személyes viszonyulásait – múzeumhoz, gyűjteményhez, tárgyakhoz és kiállításokhoz. Módszertani elvként pedig azt a perspektívaváltást jelöli, amely során egy intézmény elkötelezi magát a sze-

mélyes beszédmod, a szubjektív szerkesztés-, látás- és gondolkodásmód mellett.” (Frazon 2019. 151.) A Tigristárban megjelenő képek és szövegek (az egyszerűség kedvéért használom most így, de jeleztem már, hogy ennél komplexebb tartalmakról van szó) mind személyesek és szubjektívek, gyakran hordoznak magukban humort, provokatív gondolatokat. A csoportban részt vevők viszonyulása is szubjektív, talán nem is lehetne más, hiszen ez a beszédmod, alap-hangulat jellemző kezdetek óta a csoportra.

A *NEM A TIGRIS / múzeumi gyűjtőkampány* elsősorban nem egy kutatási projekt (bár lehetne!), hanem múzeumi kísérlet, amely magában hordozza a fent említett néhány, az új muzeológiára és a nyitott múzeumkonceptióra jellemző elvet és gyakorlatot. Mégis mintha túlmutatna önmagán a jelenkutatás felé. Olyan muzeológiai és módszertani mintákat követ, amelyeket könnyen illeszthetünk a *hálózati munka*, *dokumentáció* és *participációs gyakorlat* kontextusába. Ezeket a jelenségeket/gyakorlatokat nevezi Fejős Zoltán az új jelenkutatási hullám fő vonásainak. A hálózati munkát részben a folytonosság elemeként, részben módszerként, a dokumentáció fogalmát és mintáját dialógus jellegűként, a participációs gyakorlatot pedig az „új gyűjtés” innovatív módszereként határozza meg (Fejős 2017. 199.). Mintha csak a Tigristár működési elvét és dinamikáját írta volna körül.

Szubjektív, de koncepciózus projektről van tehát szó, és mint múzeumszerelmes Tigristár-tag ámulattal figyelem a már több mint másfél éve tartó folyamatot. Látjuk, hogy a hudsoni gondolat mindmáig hat, a múzeumra, a gyűjtésre, gondolkodásmódunkra. Ha így haladunk, bizony egy nem-a-tigris lehet minden múzeumból! Záróakkordként a Tigristár 551-es darabjára utalok,⁴ ez egy olyan „nem-a-tigris”, amelyik jól ábrázolja azt a disszonanciát, amely a múzeumi gondolat mögött van, és utal a kurátor törekvésére is, aki szerint meg szeretné érteni a pusztítás természetét, annak morális és etikai dimenzióival együtt: az élő tigriseknek nincs természetes ellenfele, mégis minden tigrisfaj kihalófélben van – az embernek köszönhetően.

■ IRODALOM

- Fejős Zoltán: *Új helyek, új metaforák. Közlétezés a jelenkor múzeumi etnográfijához*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2017.
- Foster, Hannah Daisy – Frazon Zsófia – Gadó Flóra – Illés Péter – Schleicher Vera – Szakács Eszter – Toronyi Zsuzsanna – Wilhelm Gábor: *Részvétel és együttműködés*. In: ...NYITOTT MÚZEUM... *Együttműködés, részvétel, társadalmi múzeum*. Szerk. Frazon Zsófia. Néprajzi Múzeum, Bp., 2019. 126–141.
- Frazon Zsófia: *Szubjektív múzeum*. In: ...NYITOTT MÚZEUM... *Együttműködés, részvétel, társadalmi múzeum*. Szerk. Frazon Zsófia. Néprajzi Múzeum, Bp., 2019. 150–161.
- Rappaport, Joanne: *Beyond Participant Observation. Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation*. Collaborative Anthropologies 1. University of Nebraska Press, 2008. 1–31.
- Simon, Nina: *The participatory museum*. 2000. <http://www.participatorymuseum.org/read/> (Utolsó megtekintés: 2020. szeptember 27.)

■ JEGYZETEK

1. *Museums for the 1980s. A Survey of the World Trends*. Paris, UNESCO, 7.
 2. Ezt a továbbiakban olykor egyszerűsítve Tigristárnak vagy gyűjtőkampánynak is nevezem.
 3. Erről a spontaneitásról, kísérletezésről árulkodik a *NEM A TIGRIS / múzeumi gyűjtőkampány* leírásában szereplő utolsó mondat is: „TEGYÜNK EGY PRÓBÁT!”
 4. „NEM A TIGRIS 551 // A veszélyeztetett állatfajok esetében a szabadon élő, a fogva tartott és a mentett példányok élete között látszólag egyértelműek a fizikai és jogi határok. Az ember, aki ezeket a határokat húzza, azonban alakítja is: nem csupán a mindennapokban, hanem morális és etikai keretek között is. Alakítja, formálja, és nemritkán vissza is él ezekkel – akárcsak a múzeumi műtárgyak esetében. A közelség, a szelídítés, a játék pedig olyan eszközök, amelyek a valóság elfedésére is alkalmasak. Sári Stenczer a frissen piacra dobott és elképesztően népszerű *Tiger King* című amerikai dokumentumfilm-sorozathoz írt kommentárt. No para, nincs spoiler.
- »Zsófiával már leveleztük, hogy az USA-ban több tigris él fogságban, mint szabadon az egész földkerekségen. Pár héttel utána dobta fel a Netflix a *Tiger King* című új, hét részes dokumentumfilm sorozatát. A fikciós soro-

zatok fordulatosságát és beszippantó hatását a végletekig imitáló igaz történetben a valódi igazság ugyan sosem derül ki, de bepillantást nyerhetünk olyan mindennapokba, melyeket legvadabb álmainkban sem képzelnénk el. A reality TV-k és 15 perces hírnek világának stílusában forgatott, rengeteg intim részlettel fűszerezett felvételeket nézve képesek vagyunk elfelejteni, hogy itt valójában az állatok abuzálásáról van szó. Vagy kéne hogy szó legyen. A sorozat tökéletesen mutatja be, hogy mire van szüksége (és mihez szokott) a mai fogyasztói társadalmunk. Összességében pedig elmondható, hogy a tigriseket és egyéb nagymacskákat tartó magánemberek egytől egyig elmebetegek.»

A szereplők és a téma a *National Geographic* 2019. decemberi számában is megjelent: adatokkal, a filmben is látható szereplőkkel, a legfontosabb problémák és a kritika kifejtésével (írta: Sharon Guynup). Mindez mégsem vált széles körben beszédtemává és gondolkodás tárgyává. A dokumentumfilm sorozat hatásai egyelőre nem láthatók: hiszen az USA-ban továbbra sem született törvény a magánállatkertek és a vadállattartás szigorítására, a visszaélések hatékony felmérésére és visszaszorítására. Az erőszak, az állatok bántalmazása és gyilkolása, ennek mértéke egyelőre ismeretlen tényezők. A film népszerűsége azonban példa nélküli. Kérdés, hogy a világvárvány miatt megváltozott társadalmi (és természeti) erőtér, a korlátozások, a karantén és ennek hatására várhatóan kialakuló világválság vajon befolyásolhatja-e ezt a gyakorlatot, vagy csak tovább mélyíti a valóság és a titkokkal elfedett felszín közötti szakadékot.”



ÁRMEÁN OTÍLIA

VIRTUÁLISBA TERJESZKEDŐ KIÁLLÍTÁSOK CSELEKVÉSI TEREI



**...az is okoz egyféle
megkönnyebbülést,
hogy miután
a világjárvány
felgyorsította
körülmények között
nagyon sok elérhetetlen
és/vagy túlszűfolt
múzeum az online
térben fogadta
látogatóit, a kiállítások
a szigorúan ellenőrzött
nyilvános térből
bekerültek a nézők
privát terébe.**

A mikor érdekessé, mozgalmassá szeretnénk tenni mindennapjainkat, utazásainkat, egyetemi vagy egyéb éveinket, akkor a mögöttes feltevéseink valahogy úgy szólnak, hogy a cselekvés pozitív, a kimozdulás újat hoz, és a több az mégiscsak több. Nem szoktunk azon gondolkodni, hogy mit kezdünk majd a sokféleséggel, a többlettel, az egymással akár összeegyeztethetetlen nézőpontok és tapasztalatok tömkelegével. „May you live in interesting times.” / „Élj csak érdekes időkkel!” A 2019-es Velencei Biennálé címe ez a felkiáltás, és egy olyan ókori kínai átkot idéz, amiről tüzetesebb vizsgálat kideríti, hogy nem ókori, nem kínai, és nem is átok, de a nyugati használatban ezek a jelentésrétegek keretezik. Átokként használva felhívhatja a figyelmet arra, hogy válságokkal, kihívásokkal teli korban élünk, de emlékeztethet arra is, ahogy a bonyolult, többretegű valóságunkat igyekezzünk a maga összetettségében szemlélni. Éld csak meg az érdekességet (ha már olyan nagyon akartad)! Maradjon csak összeférhetetlen, ami összeegyeztethetetlen, maradjon többretegű, ami rétegzett, maradjon kevert, ami hibrid! A maradás ígéje azt sugallja, hogy itt nincsen szükség cselekvésre, hogy csak hagyni kell ezeket úgy, ahogyan vannak. A dolgok viszont nem önmagukban érdekesek, nem önmagukban ellentmondásosak, valami miatt látjuk így őket. Hogy megtartsuk ezt a látásunkat, hogy megtudjuk az érdekesség okát anélkül, hogy megszüntetnénk, hogy meghagyjuk a

rétegzettet egyszerűsítés nélkül bonyolultnak – mindezekhez cselekvésre van szükség, aktív részvételre, megélésre. Ez adott esetben döntések sorozatát jelent, amivel ellenállunk egy nagy narratíva, egy totalizáló értelmezés homogenizáló, álláspontokat összehétközítő húzóerejének, és a széteső, szétforgácsoló, heterogén történetek, rész-értelmek és rész-eredmények kevésbé egyértelmű világát választjuk megismerésre. A nyilvánosságban persze egyszerre van jelen az előbbiek iránti nosztalgia és militáns helyreállítási szándék, illetve a marginális nézőpontok komolyan vétele, a leválasztott, letagadott vagy csak simán periférikus részek részvételi lehetőségeinek megteremtése. Tulajdonképpen ezeknek az erővonalaknak a mentén érdekes az is, hogy az egyre ismertebb és szélesebb körben használt, immerzív, interaktív tapasztalást lehetővé tevő új médium, a VR egyaránt mutat olyan produkciókat, ahol a teljes illúzió megteremtése a fő cél, illetve olyan súlyozású produkciókat, ahol a médiumtudatosság, önpercepció és önreflexió irányba a fontos.

Múzeum és érzékelési technológiák

■ A kiállítótermek, galériák, múzeumok elsősorban gyűjtőhelyek és a felhalmozott tudás őrzőhelyei, ugyanakkor bemutatási, beavatási és tudásmegosztó helyek is. A felsorolt funkciók teljesítéséhez egyaránt jól jön a digitális technika térhódítása: egyrészt kimerítőbben és részletesebben lehet archiválni a digitálizálás segítségével, másrészt új közönségeket lehet elérni az új médiaplatformokra költözéssel. Az új felületek új tartalomtípusokat hívnak életre, új, interaktív médiastratégiákra van szükség, ezek viszont visszahatnak magára a múzeumi kiállítótérre is. A múzeum lehet az a kulturális gyakorlat, ahol legjobban szemléltethető az online visszahatása az offline-ra: míg első körben a szövegre és képre fordított múzeumi tartalom kerül be a digitális hálózatba úgy, hogy minden online tartalomnak van anyagi fedezete (referenciája) a gyűjteményben, második körben az online felületeken önálló életet élő tartalmakhoz kapcsolódó interaktivitás lesz a referenciája a fizikai tér különböző technológiai kiterjesztéseiben megélhetővé tett tapasztalatoknak.

A gyakorlat szó itt abban az értelemben szerepel, ahogyan Foucault a technika fogalmát használja, amikor az ún. „igazság-játékok” négy nagy specifikus csoportját különbözteti meg egymástól: „1. azok a termelési technikák, melyeknek köszönhetően tárgyakat tudunk előállítani, feldolgozni és kezelni; 2. azok a jelrendszer-technikák, melyek jelek, értelmek, szimbólumok vagy jelentések használatát teszik lehetővé; 3. azok a hatalmi technikák, melyek az egyének viselkedését határozzák meg, bizonyos céloknak vagy uralomnak rendelik alá őket, a szubjektumot objektívalják; 4. az önmagaság technikái, melyek az egyén számára lehetővé teszik, hogy egyedül vagy mások segítségével a saját testén és lelkén, a saját gondolatain, viselkedésén és életmódján különböző műveleteket végezzen el, megváltoztassa önmagát, hogy ezáltal elérje a boldogság, a tisztaság, a bölcsesség, a tökéletesség vagy a halhatatlanság valamilyen állapotát.”¹

A múzeum specifikus technikái alapvetően a második és a harmadik csoportba tartoznak, az érzékelés kiterjesztésének újabb technikái nyomán viszont a negyedik ígéretét is felvállalják, azaz megteremtik az önmagaság technikáinak olyan feltételeit, melyeket egyedül, otthoni körülmények között nem tudunk magunknak biztosítani (speciálisan berendezett érzékelési terek, anyagokkal és tárgyakkal való interakciók, tükrözési helyzetek önmagunk próbára tétele, meg-

figyelése érdekében). Az érzékelésről mint technikáról Chris Salter ír, és tanulmányában Foucault felosztását folytatva sorolja be még ezeket az ötödik csoportba: „Ezt azok a módozatok, eszközök, folyamatok és stratégiák határozzák meg, amelyek más érzékek segítségével testeket és önmagaságokat alkotnak meg – olyan érzékek által, amelyek a világ érzékelésének, azaz a látás, hallás, szaglás, tapintás, ízlelés hagyományos szokásrendjét meghaladják.”² Olyan kevésbé nyilvánvaló folyamatokról van itt szó, mint hogy mennyire tanult az, ahogyan mozgunk a térben, ahogyan az egyensúlyérzékelésünk megképezi számunkra a teret, ahogyan önmagunkat érzékeljük a térben. Milyen tudásunk van testi működésünkről, és milyen érzékek segítik ezt? Így válik fontossá például a fájdalomérzékelés vagy az undor. Érzékelési rendszerünk vizuális meghatározottsága legtöbbször a többi érzék szerepének lekicsinylését is jelenti, ugyanakkor viszont éppen a vizuális érzetek építik ki az utat a háttérben észrevétlenül működő érzékelési programok tudatosításához. Amikor a VR-szemüvegben végignézzük a párizsi Louvre 360 fokos videóját, amit a *Mona Lisa* festményhez/-ről készítettek, akkor az, amit látunk, kiterjeszti a teret, és egy adott ponton a repülés illúziójával is meglep.³ Amikor a virtuális valóságban repülünk, akkor a valós térben fizikai mozdulatokkal igyekszünk korrigálni vagy éppen fokozni a látottból fakadó térérzetünket, egész testünk leköveti tehát azt, amit látunk.

Ha az érzékelés technológiai felől közelítünk a múzeumi tér felé, akkor Brian O'Doherty eredetileg 1976-ban megjelent, *A fehér kockában. A galériatér ideológiája* című esszéje megkerülhetetlen.⁴ A szerző itt mindazokat a technikai változásokat, művészi gesztusokat, társadalmi gyakorlatokat elemzi, melyek a galériatér fehér kockában összegezhető modern ideológiáját adják. A *white cube* fogalom érzékletesen ragadja meg, mi ennek a kiállítási technikának a lényege: fehér falak között vagyunk, melyek egy semleges, steril, művi teret teremtenek a művészet számára. Ami előtte volt, az sértés a modern szemnek: „mesterművek mint tapéta, minden trónusszerű térbeli leválasztás és izoláció nélkül. Az ilyen akasztás, ha el is tekintünk a korszakok és stílusok (számunkra) elborzasztó kavalkádjától, a mi felfogásunk szerint képtelen feladat elé állítja a nézőt. Szerezzen létrát, hogy felmászhasson a mennyezetig, vagy álljon négykézlábra, ha be akar szagolni a szegélyléc alá?”⁵

Az O'Doherty által elmondott történet eléggé fordulatos és indulatoktól sem mentes, mintha hatalmas tétje lenne annak, hogy sikerül-e a galériatérnek mint elkülönült egységnek, mint idealizált helynek a gondolatát lebontani. Az ideológia felfüggesztését egy sor olyan galériagesztus feszegeti, ahol a cselekvő a művész, a közönség pedig értetlenül vagy hálásan kullog utána. Nehéz rekonstruálni, hogy milyen érzésekkel viszonyulhatott a közönség Robert Barry ötletéhez, amikor 1970 márciusában a Los Angeles-i Eugenia Butler Galéria zárt ajtóit előtt ezt a feliratot olvashatta három hétig: „A kiállítás ideje alatt a galéria zárva tart.”⁶ A tippem az, hogy megkönnyebbülést éreztek, ugyanúgy, ahogyan az is okoz egyféle megkönnyebbülést, hogy miután a világjárvány felgyorsította körülmények között nagyon sok elérhetetlen és/vagy túlszűfolt múzeum az online térben fogadta látogatóit, a kiállítások a szigorúan ellenőrzött nyilvános térből bekerültek a nézők privát terébe. Igen, oda, ahol lehet inni és enni képnézegetés közben, le lehet hasalni vagy éppen létrára lehet mászni, miután kinagyítottuk a mennyezetre szerelt vetítőt a képet. A fehér kocka megszűnik, de egészen más módon, mint ahogyan azt O'Doherty elgondolhatta.

A múzeum mint belakható, személyesíthető és bizonyos projektek esetében rezponzív tér jelenik meg egy-egy olyan kiállítás esetében, amikor az immerzív technológia eszköztárát használják arra, hogy a látogató beléphessen a kép terébe, bekerüljön a képbe. Az Atelier des Lumières párizsi *Gustav Klimt*-kiállításáról készült képeken a látogatók szemmel láthatólag elmerülve, a projekciós térben képponttá válva élvezik az őket befogadó látványt.

Az immerzív kiállítás az érzékek felébresztésével is hirdeti magát. Az, hogy a képek formavilágát kiterjesztett formában szemlélhetjük úgy, hogy nem csupán beborítanak minden felületet, hanem mozognak is, próbára teszi érzékelésünket, és beindítja a legtöbbször észrevétlenül működő egyensúlyérzékünket.⁸ Ami ébren tartja a figyelmet, az éppen az lesz, amit a látogató önmagáról megtapasztal a multiszenzoriális környezet kiterjesztett térben.

Képben lenni

■ A kiállítótermek, múzeumok, örökséghelyek egyik új funkciója lehet a képben levés megtapasztalásának a biztosítása. Amikor képben vagyunk, akkor keret nélkül látjuk a képet, és úgy fogjuk fel annak igazságát. Átjárhatóvá válik két világ, két nézőpont egyszerűen azzal, hogy átlépünk oda, és megnézzük, hogy mi látható onnan. Legtöbbször a határátlépés egyenlő az illúzióba való bekerüléssel, a saját nézőpont feladásával, a saját valóságról való megfélekezéssel. Oliver Grau ebben látja a virtuális művészet veszélyét is: a nagyobb fokú és teljesebb valósághatás megteremtése képtelenné teszi a járatlan befogadót arra, hogy meglassa az illúziót. A távolság felszámolása konkrétan azt is jelenti, hogy nem rendelkezünk azzal a kritikai pozícióval, ami felvértetne a manipulációs hatásokkal szemben.⁹ Az interaktivitás lehet az egyik garanciája annak, hogy a saját nézőpontot megőrizzük, hogy saját preferenciáink szerint haladjunk úgy, hogy közben szembesüljünk is saját preferenciáinkkal. A másik Grau szerint a média-műveltség, azaz minél jobban érti valaki egy adott médium működését, annál könnyebben őrzi meg a kritikai távolságot.¹⁰

Az immerziót megcélzó médiumtípusok közül a VR az, ami egyelőre a ritkább. A virtuális valóság mint médium egy olyan virtuális érzékelési és cselekvési térbe léptet át, amit egy összetett technológiai apparátus tart fenn. Ennek értelmében a hatás egy része éppen abból adódik, hogy elcsodálkozunk azon, hogy mindez megvalósítható, hogy a technológia így működik, és hogy ezt teszi velünk. A budapesti Hagyományok Háza által kínált VR-tapasztalat például 6 szabadságfokú VR-környezetbe helyezi a résztvevőt, de igazából ugyanúgy tárlatot kell/lehet végigjárnia, mint a hagyományos múzeumban. Ami ezen túlmutat, az a színpadi jelenet, ahol táncosok között találja magát a látogató, ezzel mintegy megtapasztalva, milyen a színpadon állni. Történet nélkül viszont ez nem egy átélhető élmény. A projekt alkotói a célközönség preferenciáit tartották szem előtt, az új médium segítségével az Y és Z generációt akarták elsősorban megszólítani.¹¹ A projektben a Hagyományok Háza által elkülönített terepen, általuk megszervezett keretben lehet részt venni. A várakozók képernyőn követhetik, hogy a VR-t tapasztaló éppen merre jár, mit lát. A kezdeményezés dicséretes, csupán hozzá kellene tenni az immerzív történetmondás kellékeit és valamilyen interpretációs apparátust.

A párizsi Louvre Múzeum már említett VR – *Mona Lisa* projektje szabadon letölthető az újabb operációs rendszerekkel rendelkező mobil eszközökre, és VR-

szemüveg segítségével végigkövethető, amint a festmény életre kel. Amit látunk, az egy 360 fokos videó, ami 3 szabadságfokot enged meg a résztvevőknek. A fej fel-le, jobbra-balra mozgásával vehetjük szemügyre a teret, tehát körbenézhetünk, de nem mozgathatunk benne.



A Louvre *Mona Lisa Beyond the Glass* c. ismertető filmjének képkockája

A 360 fokos videók és a VR-élmény különbségeit tisztázza Bakk Ágnes tanulmánya felfezetőjében.¹² A hétköznapi szóhasználatban VR-filmnek mondhatjuk mindkettőt, mert ugyanúgy a VR-szemüveg vagy a fejre szerelhető sisak a technikai feltétele a virtuális valóságba való átlépésnek. De míg a 360 fokos videók az alkotók által rögzített narratívával és időkerettel rendelkeznek, a résztvevők szabadsága pedig a rögzített pozícióból végzett fejmozdulatokkal történő navigálásban érvényesül, addig a VR-környezetek szabad mozgást biztosítanak, és választási lehetőségekkel erősítik az aktív élményszerzést a résztvevők számára, akik például a narratíva egyes állomásait tetszőleges sorrendben járhatják be (vagy nem is mindegyiket), és (elvileg) személyre szabott időt tölthetnek el a VR-ben.

A VR – *Mona Lisa* projektet VR-tapasztalatként hirdetik a múzeum honlapján. A készítő kiindulópontja az volt, hogy teremtsenek egy olyan környezetet, ami-ben a látogató közel mehet a festményhez, lévén hogy egyébként a festmény előtti látogatók által elfoglalható tér túlszűfolt, és megtörténhet, hogy sok ezer kilométert utazik valaki, és végül gyakorlatilag nem is látja a Louvre leghíresebb darabját. Így a VR – *Mona Lisa* nem is a távolságot szünteti meg, inkább a festmény és a nézője közötti tér ürül ki (ami akár a white cube-hoz való visszatérés is lehet).

A kevert valóság (MR) két vagy több réteg egymásrahajtásával ugyanúgy tud a képbe való belépés eszköze lenni, és leválasztva ezeket az eredeti valóságuk-ról közel tud hozni olyan rétegeket, melyeket a valós fizikai közegben nem is érzékelnénk. A digitalizált képek extrém kinagyíthatósága a képernyőkön olyan színeket, anyaghatásokat, minőséget mutat, amilyen tisztán a kiállítási helyszínen biztosan nem látjuk a képeket. A Google Arts & Culture applikációja házba hozza a múzeumot. Az *Art Transfer* opción belül például tetszőlegesen kiválasztott, feltöltött saját fotókat remekművesíthetünk, azaz egy adott kiválasztott festmény, grafika szín- és formavilága szerint alakíthatjuk át ezeket. Az *Art Selfie* funkciója az, hogy a magunkról készített szelfihez legközelebb eső portrét meg-

találja. Az *Art Projector* igazán hasznos és szórakoztató, mert segítségével nappal linkba vetíthetjük a felajánlott festmények közül például éppen a *Mona Lisát*. Elkezdhetünk játszani, és kivinni a festményeket az udvarra, megnézhetjük, milyen lenne a tó vize mint háttér. A felhasználók lehetnek nagyon leleményesek, és borítékolható, hogy nem fogják tartani magukat a művészet megjelenítési konvencióihoz. Csak találgatni lehet, hogyan hat mindez vissza a művészet érzékelésére, de ez a visszahatás lehet a másik motorja az alternatív megoldások megtalálásának a művészet kiállítóhelyeinek fizikai tereiben. A *Pocket Gallery* segítségével 3D-s megjelenítésben vetíthetünk ki egész galériaépületet a fizikai valóságunkba, és utána a mobil segítségével virtuális túrát is tehetünk benne. A *Color Palette* pedig egy fotó szinkódjai szerint keres és ajánl műalkotásokat. Az applikáció szolgál még néhány érdekességgel, de az interaktív gyakorlatok lényege és hatásköre ennyiből is látszik. Egyrészt a valóság és a digitális virtuális világ átjárhatóságát szorgalmazza, és a különböző funkcionalitásokkal a keverés jó néhány változatát elő is állítja, másrészt a képek elemekre, illetve kódokra bontásával szétdarabolja a műalkotásokat lehatároltnak, befejezettnek, egésznek, változtathatatatlannak tekintő korábbi elvárást.

A *Color Palette* funkcióhoz hasonló keresési opciót találtam a Smithsonian American Art Museum honlapján (ahová Edward Hopper *People in the Sun* című festményének eredetijét keresve keveredtem).¹³ A festmény bemutató oldalán az adatok mellett kulcsszavak is találhatók, és a használt színpaletta öt színe. Ezáltal könnyen elérhető azon múzeumi tárgyak és képek listája, melyek ugyanazt a színt használják. Nem az alkotó, nem a stíluskorszak, nem a kortársak egyéb alkotásainak társasága a legkönnyebben előhívható, hanem a használt színek szerinti szomszédságok. Ez egy másik történet, ahol fontosabb a szín nevének konnotációja, mint az, hogy a festőt milyen hatások érték.

A felsorolás végére hagytam azt az opciót, melyet nagyon sok múzeum használ mint kiterjesztési lehetőséget: a virtuális túrát. Az idei év karanténidőszakában találtam olyan összeállítást, ami 2500 múzeum virtuális túráját listázza.¹⁴ A román Örökségvédelmi Hivatal honlapján elérhető táblázat¹⁵ szerint 112 romániai múzeumnak is van ilyen. Ezeknél nyilván sokkal több virtuális túrát kínáló múzeum (és 3D-be beszkenelt épület) létezik, de már ennyit is képtelenség végignézni.

Akkor hogyan lehet szelektálni? Milyen kritériumok mentén válogatok én? Az első szempont az, hogy hová szeretnék elmenni a leginkább. Tehát információkat gyűjtök: milyen a hely, hol kell jegyet venni (ez persze nem mindig egyértelmű), hol lehet parkolni (ez sem). Szívesen nézek ki az ablakon, hogy hová lehet látni. Elképzelem, hogy ezt majd összevetem azzal, amit látni fogok, amikor ott leszek. A virtuális túra során folyton gyanakszom, ez nem is ilyen lesz, valami nyilván elvesztődött.

A második szempont az, hogy hol jártam már. Az alapélmény ilyenkor az, hogy jó, tényleg ilyen, az tényleg ott van, stb. Összevetem a már létező benyomásaimat azzal, amit most látok, felelevenítem az emlékeimet, és hálás vagyok, hogy ingázhatok a két időszak között. Mélységesen elfogult vagyok.

Harmadik szempont az, amit már láttam valahol, ha nem is jártam ott. Filmek forgatási helyszíneit lehet így összevetni a galériák önmagukról közvetített helyszíni képével.¹⁶ Ugyanaz a helyszín, két teljesen különböző közvetítésben. Sajnos mindig a film jön ki győztesen, és csak azért, mert emberek szemén keresztül látok, vagy egyáltalán: látok embereket a térben.

Talán ennyiből is látszik, hogy a virtuális túra nem a valódi látogatás helyett van. Sokrétűen kapcsolódik össze valós és virtuális, emlék és tervezett cél. Sokkal kíváncsiabbak vagyunk arra, amiről (sokat) tudunk, mint valamire, amiről semmit. A tömegtermelés nem szüntette meg az eredeti auráját, paradox módon inkább erősítette azt.¹⁷

A virtuális túra azért jobb, mint a galéria digitalizált anyagának sima katalógusa, mert a kiállított anyaghoz hozzákapcsolódik a kontextusa, a kiállítási tér. Amikor viszont képek is vannak szemlélődő emberekről, akik a múzeum terét használják, akik jelen vannak, akkor az nem gyengíti, inkább erősíti a képhez éppen kialakulóban levő kapcsolódásomat. Fontos referenciapont a test a térben, ehhez tudok kapcsolódni. Azonosulni a nézővel, ez tesz igazán résztvevővé.

A virtuális túrák legtöbbször csupán extra szolgáltatásként jelennek meg a múzeumok honlapjain, mint tükörképek, melyek mechanikusan ismételenek. Nem értelmeznek, és nem is ágyazódnak bele semmilyen narratívába. A nagyobb kontextus megteremtésének és a történetbe foglalásnak követendő példája a Pont Csoport projektje, a *History is OurStory*. Az interaktív web-dokumentumfilm¹⁸ keretében az erzsébetvárosi Apafi-kastélyt, a bonyhai Bethlen-kastélyt és az erdőszentgyörgyi Rhédey-kastélyt lehet 3D-s virtuális túrák segítségével bejárni. A projektnek viszont nem csupán ez a három épület a főszereplője. A bevont kastélytulajdonosok interjúi és a szakértők megszólalásai lassan alakítják ki azt a meggyőződést, hogy itt óriási tétje van a 3D-s szkennelésnek, hogy ez nem valamiféle luxus, hanem inkább a cselekvés egyik lehetősége, az épületek megőrzésének egyféle garanciája legalább most és legalább így. Az, hogy bejárom a virtuális tereket, használatot jelent, a használat pedig önmagában olyan cselekvés, ami hozzájárul a megőrzéshez. A projekt a koncepció és a kivitelezés kidolgozottságával performatív módon meg is csinálja, amiről szól, a történet részesévé tesz. Résztvevőként érdekeltté válok, képbe kerülök.



Képernyőkép a *History is OurStory* interaktív projektből

■ A cselekvőképesség (*agency*) minden interaktivitás kulcsa. Az interaktív környezetek alkotói sokszor úgy gondolkodnak erről, hogy ők adják/biztosítják/teremtik meg a lehetőséget a befogadóknak, résztvevőknek, tapasztalat- vagy élményszerzőknek a cselekvésre. Cselekvőképességet adományoznak, a résztvevőknek így lesz valamijük, amivel addig nem rendelkeztek. A résztvevő felől ez úgy néz ki, hogy választási és döntési lehetőségei vannak, nyilvánvalóan egy szűkebb vagy tágabb skálán, hiszen a lehetőségek maguk előre meghatározottak. A kérdést bonyolítja az, hogy nyitott, szabad megnyilvánulást engedő helyzetekben (például fórumszínház) is érezheti úgy a tapasztaló, hogy nem mondhatja el, amit akar (a többi résztvevő domináns fellépése, az időtényező, nyelvi vagy más személyes akadály miatt). Résztételre alapozó dramatikus környezetek használják a szavazás technikáját, aminek a történetben elfoglalt helye ismét kiválthatja azt az érzést, hogy cselekedtem ugyan (szavaztam), de ez nem volt igazi cselekvés, mert nem számított. Ilyen esetben inkább a tehetetlenség megélése az eredmény, semmint a cselekvőképességé. Astrid Breel különbséget tesz a cselekvő viselkedés (*agentive behaviour*) és a cselekvőképesség megtapasztalása (*experience of agency*) között.¹⁹ Ez utóbbi a kreatív cselekvőképesség esetében a legerőteljesebb, amikor a résztvevő érdemben járul úgy hozzá a produkcióhoz, hogy elfogadja a felkínált helyzetet és kereteket, de valamit hozzá is tesz önmagából. A reaktív, interaktív, illetve proaktív cselekvőképesség kategóriáinak skáláján az interaktív és a proaktív között helyezhető el, ez utóbbi esetében ugyanis a résztvevő a játékon kívülről hozza a hozzájárulását, átértelmezi a kereteket. Itt az élmény szempontjából a keret rugalmassága, egy olyan szituáció, útvonal megtalálása a döntő, amiben ez a proaktív cselekvőképesség kifuthatja magát, különben az extra aktivitás magát a keretet érvénytelenítheti.

Ha a cselekvőképesség nem olyasvalami, amit adományoznak, hanem inkább olyasvalami, amivel a résztvevő mindig is rendelkezik, akkor a cselekvőképességet megszólító, aktivizáló keretek kedveznek annak, hogy a résztvevők ezt a képességüket meg is éljék, érvényesítsék.

Egy múzeum biztonságos környezete teljesen alkalmas egy ilyen funkció felvállalásához, amiben a cselekvési keret a résztvevő saját érzékelési rendszerének megtapasztalását ígéri. „Az élményszerzés aktusa maga [...] a »dolog« vagy a »tárgy«, amit elmennénk megnézni – idézi Salter Maurice Tuchmant, a Los Angeles County Museum of Art-hoz kapcsolódó *Művészet és Technológia* (1968) program kurátorát.²⁰

Konklúziók, illetve hogyan fordítható át mindez a gyakorlatba

■ Nem vállalkozom semmiféle rendszerbe foglalásra, csupán két tényező fontosságára hívom itt fel a figyelmet. Az egyik az a pillanat, ami az interaktív projekt, multiszenzoriális produkció, immerzív tapasztalat, VR-alámerülés stb. után van. Kíváncsi-e valaki arra, hogy mit éltem meg? Megoszthatom-e a tapasztalatomat, és ha igen, kivel, milyen felületeken? Részévé tud-e válni az én személyes tapasztalatom magának a produkciónak? Magamnak kell megteremtenem ezt a visszajelzési lehetőséget, vagy megvan a keret? Elolvashatom-e mások beszámolóit? Megnézhetek-e másokról készült képeket? A feedback fontosságáról beszélni közhely. Valamely alkotás utóéletét követni kötelező. A látogatásra, él-

ményszerzésre vonatkozó reflexiót az alkotás részévé tenni bizonyára sokkal nehezebb.

A másik összetevő az összekapcsoltság. Ez is közhely. De még mindig az van, hogy minden egyes intézmény, minden egyes galéria, múzeum, kiállítótér egy kis sziget a maga gyűjteményével. Az előfeltevések rendszere (aminek a szerzői autoritás is része) az akadály annak, hogy a most tapasztalhatónál átjárhatóbbak legyenek a keretek. Ne omoljanak le falak, de épüljenek ki utak, ösvények. Az mutat jó példát, aki hálózatot épít. A *History is OurStory* projekt például ott lehetne a Rhédey-Kastélyról információkat adó honlapon. Offline és online lehetne összekapcsolva, minél rétegzettebb és bonyolultabb struktúrában. Az élménytapsztaló élményhordozóvá válhatna – helyszíni cselekvőből hálózati aktív cselekvővé.

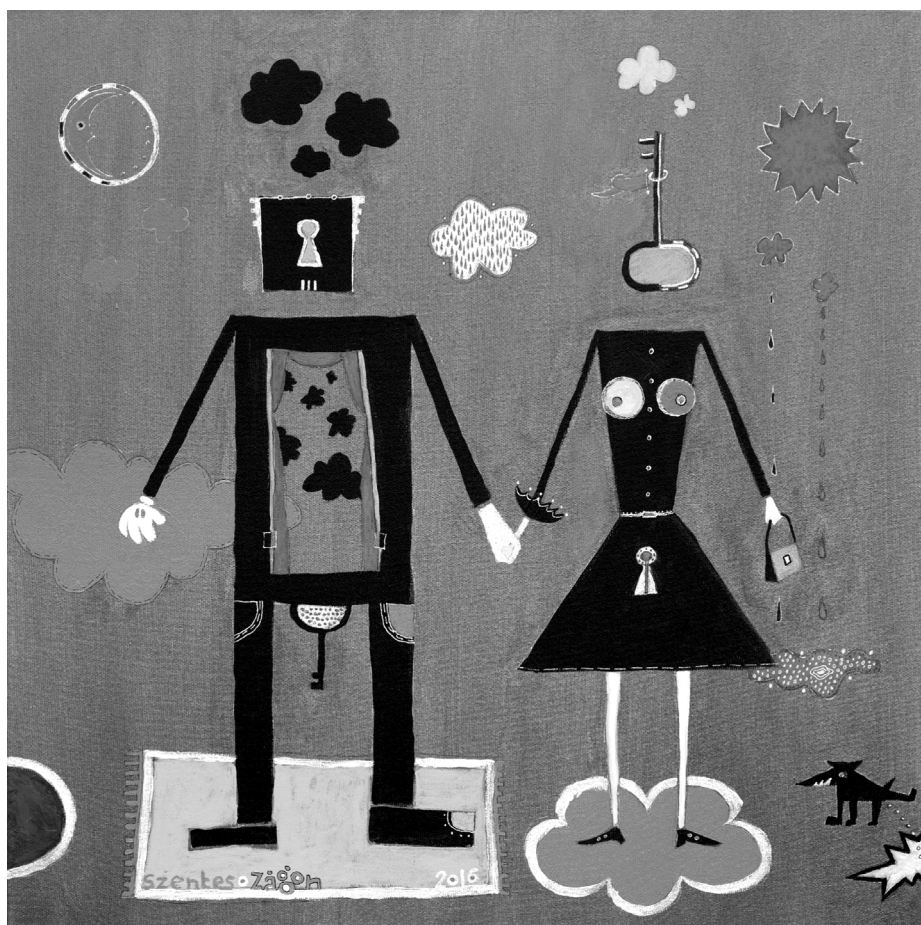
A sokféleséggel kezdtem, a sok nézőpont, a sok kis történet fontosságával. A technológiai újítások, innovációk, lehetőségek ismertetése közben is hangsúlyoztam, hogy fontos a tartalom, és mindig fontos az, akinél a többféle nézőpont összefut: a résztvevő, a látogató, az élményszerző, a tapasztaló. A *History is OurStory*-ban Bánffy Farkas mondja ki (a dokumentumfilmnek a 29. percénél), hogy „a múzeum nem funkció”. Ugyanakkor a dokumentumfilmben Lakatos Csilla, a miklósvári Kálnoky-kastély muzeológusa hálásan vallja be, hogy megtalálta a helyét a múzeumban. Ellentmondás? Vagy éppen az ellentmondás hordozta esély, kiút az egyirányúságból?²¹

„Szóval itt vagyunk” – Bánffy Farkasnak ezzel a sokfelé horgonyozható mondatával indít a rendező. Igen, Erdélyben vagyunk, de ugyanakkor egy projektben, egy ágas-bogas történetben, egy hiperstruktúrában, ahol különböző média-kategóriák között klikkelgethetünk előre-hátra, fel-le, választhatunk, és feltérképezhetjük az aktuális helyzetet. Itt vagyunk, ahol a film legemlékezetesebb pillanata számomra az, ahol elsírom magam.²² A legemlékezetesebb az, ami velem történik.

■ JEGYZETEK

1. Michel Foucault: *Az önmagasság technikái*. Ford. Kicsák Lóránt. In: *Uő: Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 346.
2. Chris Salter: *Az érzékelés technológiai. Az érzékelés kibővítése az immerzivitás korában*. Ford. Bakk Ágnes. Játéktér 2020. 9. évf. 1. sz. 41.
3. Az applikáció okostelefonokra letölthető. Információk, werkfilm itt: <https://www.louvre.fr/en/leonardo-da-vinci-0/realite-virtuelle#tabs> (2020. 08. 27.)
4. Brian O'Doherty: *A fehér kockában. A galériatér ideológiája*. Ford. Erhardt Miklós. Exindex 2013. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=17&tid=4&id=5881> (2020. 08. 27.)
5. Mindezt jól példázta Samuel F. B. Morse *Kiállító galéria a Louvre-ban* című 1833-as festménye. – Brian O'Doherty: i. m. *Első rész: Jegyzetek a galériaterről*. <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=877> (2020. 08. 27.)
6. Uo. *Negyedik rész: A galéria mint gesztus*. <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=938> (2020.08.27.)
7. Gianfranco Iannuzzi – Renato Gatto – Massimiliano Siccardi – Luca Longobardi: *Gustav Klimt*. Atelier des Lumières, Paris, 2018. 04. 13–2019. 01. 06.
8. Vö. Eifert Anna: *A kép az eltűnés esztétikájában. Interaktív Environment mint kinezetikus tapasztalati tér*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép Fenomén Valóság*. Kijárat Kiadó, Bp., 1997. 395.
9. Oliver Grau: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Transl. by Gloria Custance. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, England, 2003. 202–203.
10. Vö. uo. 340.
11. „A Virtuális Hagyományok Háza a legmodernebb technológia segítségével az érdeklődőket egy olyan dimenzióba hívja, ahol körbejárhatják az Országos Népművészeti Kiállítás termeit; különleges, eddig sosem látott nézőpontokból vizsgálhatják meg a népi iparművészet válogatott darabjait, vagy egy-egy perc erejéig akár együtt állhatnak színpadra a Magyar Állami Népi Együttes táncosaival.” <https://hagyományokhaza.hu/hu/node/3033> (2020. 08. 27.)
12. Bakk Ágnes Karolina: *Sending Shivers Down the Spine. VR Productions as Seamed Media*. Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies 2019. 17. sz. 143–144. <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C17/film17-09.pdf> (2020. 08. 27.)

13. <https://americanart.si.edu/artwork/people-sun-10762> (2020. 08. 27.)
14. <https://hyperallergic.com/547919/2500-virtual-museum-tours-google-arts-culture/?fbclid=IwAR0PRok4vRx1zKV7PsUdLRRv2MwJDz1SC8zvVRpR72gi6si56QJNHC95ANM> (2020. 08. 27.)
15. <http://www.cimec.ro/muzei/muzei-cu-tur-virtual.html> (Legutóbbi frissítés 2020. június 24-én, 2020. 08. 27.)
16. Ilyen helyszínek megtalálásában segíthet a következő alkalmazás: <https://moviemaps.org/locations/63d> – ez a link közvetlenül az amsterdami Rijksmuseum oldalára mutat, ahol olyan filmek egy-egy jelenetét forgatták, mint a *Sense8*, a *Killing Eve* vagy a *The Fault in Our Stars*.
17. Benjamin jóslatával ellentétesen. Vö. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. Ford. Barlay László. 1936 (magyarul: 1969) <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm>
18. Pont Csoport: *History is OurStory*. Rendező: Felméri Cecília. Producer: Balázs-Pál Ágnes. Grafikai tervezés, vizuális megjelenés: Rubik Communications, Porcsalmi Balázs, Szabó Zsolt. Technikai megvalósítás: Fülöp Lóránd, Vas Levente, Olasz Tamás, Aprilred SRL. Zene: Iszlai József. Kastély Erdélyben program, 2019. <https://historyisourstory.ro> (2020. 08. 27.)
19. Astrid Breel: *Agentive behaviour, creative agency and the experience of agency: towards a contextual framework of agency in participatory performance*. Konferenciaelőadás: *Audience, Experience, Desire: Interactivity and participation in contemporary performance & the cultural industries*. University of Exeter, Department of Drama. 2016. január 29–30. https://www.academia.edu/22353721/Agentive_behaviour_creative_agency_and_the_experience_of_agency_towards_a_contextual_framework_of_agency_in_participatory_performance (2020. 08. 27.)
20. Chris Salter: i. m. 47.
21. Vagy ahogyan Bertolt Brecht fogalmazott: „Die Widersprüche sind die Hoffnung.” (Ellentmondásban a remény.)
22. Az a pillanat volt ez, amikor Teleki Kálmán, a geryeszegi Teleki-kastély tulajdonosa mellékesen megemlíti, hogy a fia ott lakik a blokkban. „A blokkban.” Ez a szó volt a ravasz. Csak az ellentmondás hangsúlyozása végett teszem hozzá, hogy blokkban nőtem fel, szerettem ott lakni.



„EGYRE HANGSÚLYOSABBÁ VÁLIK NÁLUNK A PÁLYAKEZDŐ, FIATAL, HAZAI ÉS HATÁRON TÚLI KÉPZŐMŰVÉSZEK FELKAROLÁSA”

Interjú Koroknai Edittel, a debreceni MODEM
Modern és Kortárs Művészeti Központ ügyvezetőjével



... a külföldi közönség
is akkor érhető el, ha
úgy látja
a magyarországi
törekvéseket, mint
egy európai vagy
nemzetközi trend
szerves részét, ami
lehet pont, ellenpont
vagy „világítótorony”
is persze.

■ – A MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ gyűjtési profiljával, vidéki lokációjával Kelet-Közép-Európában egyedülálló intézmény: Debrecen 200 000 fős város 20. századi és kortárs művészeti gyűjtőkörű múzeummal, melyet 2006-ban nyitottak meg. A múzeum alapítástörténete mennyire rendhagyó, és milyen örökséget jelent számotokra?

– Egy ilyen léptékű kortárs galéria alapítása egy ekkora városban önmagában ritka és rendhagyó. Két, hivatalosan alá nem támasztott, de a „szakmán” belül sokat hangoztatott számítást figyelembe véve – miszerint a kortárs művészetek, azon belül a kortárs képzőművészet iránt a lakosság mindössze 3 ezreléke érdeklődik, másrészt, hogy egy ilyen típusú és méretű galériát minimum egy 400-500 ezres lakosságszámú város tud eltartani – rögtön kitűnik, hogy nem könnyű a helyzetünk. Pusztán önkormányzati vállalkásként és azóta is önkormányzati támogatásból, azaz állami források nélkül működő intézményként pedig tovább nehezedik a dolgunk. Ha hozzávesszük, hogy Debrecenben igen erős a hagyományok iránti kötődés, illetve az úgynevezett maradandóság szellemisége, a kortárs mellett vagy olykor épp azzal szemben, tovább romlanak a kilátásaink. Ugyanakkor olyan lendülettel és mindennemű támogatottsággal indult 2006-ban a MODEM, ami már akkor megkerülhetetlenné tette a művészeti köz-

pontot a városban, az országban, a régióban. Azt hiszem, ez az indulásnál fennálló és célkitűzésként is megfogalmazott „megkerülhetetlenség” az egyik legnehezebb, egyben legnevesebb örökség. Szakmai és minden egyéb értelemben. Hiszen az egyetlen utunk, de egyben a legnehezebb feladatunk még mindig ez: Kelet-Közép-Európában, vidéki lokalizációkkal megkerülhetetlen, nem vidéki modern és kortárs művészeti központként működni, kortárs művészeti gyűjtőkörrel.

– A múzeumnak ügyvezetője vagy, emellett egy Angel Juditból, Csontó Lajosból, Készman Józsefből, Süli-Zakar Szabolcsból, Vincze Ottóból álló művészeti tanács irányítja az intézményt. Hogyan képzeljük el szakmai működéseket? Milyen működési modell áll e mögött a vezetési struktúra mögött?

– A művészeti tanácsot anyagi okokból az év elején... – nehéz befejezni a mondatot. Művészeti tanács most nincs. Ez fájó pont, és mivel ráadásként tavasszal a járvány is belépett, többszörösen nehezített helyzetben vagyunk most. Ez az év nem a mi évünk, mondhatnám, vagy hogy idén eddig minden összejött. Persze mindig van rosszabb, mindenesetre egyelőre nem tudtuk kialakítani az új modellt, mert a járvány pont akkor lépett közbe, így a szakmai gondokat elnyomták az egészségügyi problémák. De tény, hogy rendkívül kevesen vagyunk a MODEM-ben, normál esetben rendkívül sok munkára. Jelen pillanatban, mint oly sokan mások, a túlélésért küzdünk – szeretnénk mi is valahogyan átvészelni ezt az időszakot, és egyszer visszaállni a rendes üzemmódra, nagyratörő tervekkel, harcokkal és mindennel, ami ezt kíséri majd.

– Földrajzilag, életkori szegmentációban milyen célcsoportok felé mozdultok? Milyen a viszonyotok a városhoz, a régióhoz, Budapesthez, a közeli országhatárokhöz?

– Azt gondolom, a kapcsolódási pontok egyre sokasodnak és erősödnek, ugyanakkor nem egy folyamatosan emelkedő görbéről vagy egyenesről van szó. Talán inkább úgy fogalmaznék: párhuzamosan két tendenciáról lehet beszélni. Az egyik az úgynevezett beágyazottság elérése: ahhoz, hogy egy intézmény, főleg kulturális intézmény egy adott közösség, városrész, város, megye, régió tudatába és mindennapjaiba (vagy legalább hétvégéibe) beépüljön, egyáltalán: a szórakozási terveikben rendszeresen és netalán automatikusan is szerepeljen, évtizedek kellenek. Nézzük meg a nagy múzeumokat, galériákat, színházakat vagy akár könyvtárakat – amelyeket kapásból felsorolnánk, mind-mind több évtizede vagy akár évszázada fennálló intézmények. Ez a nehezebb feladat: egy közösség, város életében olyan szerepet betölteni, amely már önmagában (nem anyagilag persze, az gyakorlatilag Magyarországon kizárt, de látogatottság szempontjából) fenntarthatóvá teszi az adott szervezetet, vagyis megadja az intézmény „létfajosságát”. Ez nagyon nehéz, sziszifuszi, kevésbé látványos és ropant időigényes munka. A könnyebb az időszakosan jelentkező látványos sikerek és nagy számok elérése. Mindkettőre komolyan törekszünk, így miközben a MODEM jelenléte, elfogadottsága, látogatottsága lassan, de egyre növekszik, igen komoly hullámvész is megfigyelhető nálunk. Ám ezek a hullámok előre tervezhető és tudatosan is vállalt hullámok: mindig az adott kiállítástól függnék. Nagyon pontosan meg tudjuk mondani előre, hogy az adott kiállítás milyen célcsoportnak szól, milyen korosztályt érdekel majd, honnan jönnek és milyen ritmusban, vagy éppen honnan nem jönnek majd és mikor és miért. Inkább úgy fogalmaznék: rendezünk kiállításokat a nagyközönségnek, város- és országhatáron túlról érkezőknek, és rendezünk, akár úgy is mondhatnám, hogy a saját szakmai „szórakozásunkért”, a magasra tett lécünk átugrása érdekében is. Noha az utób-

bi körbe tartozó tárlatok iránt néha kisebb az érdeklődés, sokszor komolyabb szakmai sikereket hoznak, és mindenképp a MODEM küldetésének egyik legfontosabb szegmensét alkotják. Ugyanakkor vállaltan rendezünk valóban úgynevezett *blockbuster* kiállításokat is, amelyekkel – megfelelő kommunikáció révén – tulajdonképpen bárkihez tudunk kapcsolódni és mozdulni: a fiatalok, a közép-generáció tagjai és az idősebbek csoportjai irányába, a helyieket, a budapestieket és a környező országok lakóit egyaránt meg tudjuk ezekkel szólítani (ilyen volt 2018-ban például az *Impressziók*¹). Nagyon nehéz azt a közéletet megtalálni (és nem is feltétlenül mindig szükséges), amikor összeér a közönségsiker a legkomolyabb saját szakmai elvárásainkkal. De időnként sikerül, ilyen volt 2019-ben a *Panel*-kiállítás, és kisebb léptékben, de ilyesmi volt a pályakezdő fiatalokat felkaroló *Ezek a legszebb éveink* is.²

Azt gondolom, a várossal, a régióval, Budapesttel és a közeli országokkal, ha lehet így fogalmazni, nagyon jó a kapcsolatunk. Egyre több debreceni képzőművészt szólítunk meg, az idősebb generáció tagjainak is adunk idén bemutatkozási lehetőséget (egy grafikai kiállítással), de különösen nagy figyelmet fordítunk a fiatal, feltörekvő helyi képzőművészekre, akikkel akár intézményesült formában, akár ettől függetlenül is egyre szorosabb szálakon kötődünk össze. Ezt nagyon fontosnak érzem, a küldetésünk egyik sarokpontja, hogy a pályakezdő, tehetséges fiatalokat felkaroljuk, és természetes, hogy kiemelten figyelünk a debreceniekre vagy a Debrecenben tanulóakra. Ez nemcsak nagyvonalú gesztus, hanem saját érdek is, bevallottan, hiszen rájuk tudunk építeni, rajtuk keresztül tudunk megszólítani további fiatalokat, és bízunk benne, hogy később majd visszatérnek ők maguk is. Másrészt évek óta nagyon komolyan dolgozunk azért, hogy minél nyitottabb, interaktívabb szerepben tűnhessünk föl, ehhez ugyancsak kulcsfontosságú a fiatal, aktív képzőművészek megszólítása. Emellett Budapestről is egyre többen jönnek a MODEM-be, látogatóként és egy-egy programunk résztvevőiként egyaránt. A határon átnyúlás vagy átérés (nagy különbség persze) kérdése nagyon nehéz. Egészen jó irányban haladtunk, amikor jött a járvány, és gyakorlatilag hónapok óta minden-minden határon átvélő együttműködést elvágott. Egyelőre próbáljuk a következő nagy kiállításainkat úgy tolni, hogy a nemzetközi szállításokkal is tudjunk – mert kell – számolni, azok nélkül egyes tárlatok nem valósíthatók meg. Ettől függetlenül remélem, hogy a fonalat újra fel tudjuk venni, és pár hónapon belül lehet folytatni ott vagy majdnem ott, ahol abbahagytuk: a rezidenciaprogram kidolgozásával, a határon túli fiatal képzőművészek és a határon inneniek közös kiállításának építésével, a meghirdetett külföldi ösztöndíjunkkal stb.

– *A honlapon is szerepel, hogy „nemzetközi kapcsolódású kulturális intézmény” vagytok. Ennek a nemzetköziségnak mi a szakmai/gyakorlati jelentősége?*

– A kortárs (de akár a modern) magyar képzőművészetre leginkább a magyarok a kíváncsiak. Jó esetben. Akkor tudunk továbblépni, ha ezt nemzetközi kontextusba is belehelyezzük. Nekünk is izgalmasabb, ha egy tágabb keretben, folyamatban látjuk a hazai törekvéseket, és a külföldi közönség is akkor érhető el, ha úgy látja a magyarországi törekvéseket, mint egy európai vagy nemzetközi trend szerves részét, ami lehet pont, ellenpont vagy „világítótórony” is persze. Talán ez lehetne a gyakorlati jelentőség. A szakmai ennél még több: csak úgy tudunk továbblépni, helytállni, megmaradni, gondolkodni, beszélgetni, fejlődni, bármit is csinálni, ha folyamatosan figyeljük a hazai és a nemzetközi trendeket, irányokat, ha tudunk viszonyítani, mintákat venni, vonalakat vagy ellenáramokat

húzni, ha meg tudunk jelenni, és el tudjuk magunkat ezen a nagy „térképen” helyezni. Oda, ahol aztán jól is érezzük magunkat, és ahol minket is jónak éreznek.

– *Beszélgéseinkben általában ki szoktad emelni a „koncepció” szót: hogy koncepciótok van az intézmény jövőjéről, hogy van egy arra vonatkozó terv, a MODEM hogyan építkezzen ebben a sajátos regionális pozícióban egy olyan kor-szakban, melynek vizuális kultúrája robbanásszerűen alakult át. Miért mantrád ez a szó, mi áll mögötte?*

– A koncepció szót talán ellenpontként használom, de semmiképpen nem a spontaneitás, az improvizáció vagy a rugalmasság ellentétéként. Sokkal inkább arra szeretnék vele utalni, hogy azt gondolom, szintet léptünk az elmúlt időszakban, amikor sikerült megfogalmazni úgy bizonyos alapelveket, összeállítani egy „statementet”, hogy az meghatározza sokévnnyi működésünket a jövőben, és a tudatos tervezés alapjait nemcsak megteremti, de nagyban meg is könnyíti. Megfogalmaztuk, hogy mit szeretnénk elérni az évek során, de felállítottunk egy működési modellt is, amely három éven át nagyon jól szolgálta a MODEM-et, minket, és amely a gyakorlatban is rengeteg támpontot adott. Másrészt a koncepció szót azért is emlegetem sokat, mert annak a kidolgozott keretnek a mentén vagy abban a keretben (néha persze szétfeszítve azt, ahogy annak lennie kell) előre terveztük és tervezzük a kiállításainkat, éves, laza, de azért mégis megjelenő tematika mentén, bizonyos területen ritmusokban, bizonyos gyakorlati-technikai segítséget is nyújtva mindehhez. Hogy érthetően is fogalmazzak: előre két évre tudjuk, hogy mikor, melyik térben és emeleten milyen kiállításunk lesz, ki a kurátora, mikor nyílik, miért fontos számunkra. Előre megtervezzük, hogy az adott (és a következő) évnek mi lehet a központi tematikája, amelyhez a kiállítások vagy azok egy része szorosabb-lazább szálakkal, de kötődik. Előre elterveztük, hogy bizonyos típusú tárlatok milyen rendszerességgel ismétlődnek, nagyon egyszerű példát említve: kétévente szeretnénk egy *blockbuster* tárlatot rendezni például. Azért kétévente, mert részben a nemzetközi protokoll kölcsönzési szempontból ennél rövidebb időt nem nagyon tesz lehetővé, részben mert ezek mögött azért nagyon komoly és sokéves szakmai munkák, tapasztalatok, kapcsolatok állnak, részben pedig azért, mert úgy tapasztalom, körülbelül két évig tart az úgynevezett kulturális emlékezet, ami még visszahozza a látogatót a kevésbé sikerorientált, de nagyon magas színvonalú egyéb kiállításainkra is, egy-egy „sikersztorit” követően. Kétévente azonban kell az emlékeztető oltás, vagyis újabb sztárkiállítás, amelyikre tömegek jönnek, hiszen belőlük formálódik majd ki az újabb következő két év közönségének egy része. Ez persze már a szakmai koncepció periferikus területe, nagyban kapcsolódva inkább a kommunikációhoz, de a kettő szorosan együtt jár.

– *A modern és a kortárs mit jelent nektek? A modern történetileg inkább körülhatárolható fogalom, a kortárs meghatározása sok vitát váltott ki. Nektek van saját használatú/belső definíciótok ezekre a fogalmakra?*

– Az indulásnál az Antal-Lusztig-gyűjteményre (a debreceni gyűjtő, Antal Péter anyagára) épített a MODEM és a városvezetés. Ez sok mindent meghatározott akkoriban, és a gyűjtemény, annak egyes részei azóta is markánsan jelen vannak a művészeti központ életében – hiszen a magyar képzőművészeti szcé-nában, mint a legnagyobb modern és kortárs magángyűjtemény, ez a kollekció megkerülhetetlen. Antal Péter elsősorban a 19. század második felétől kezdődően a napjainkig tartó időszakból gyűjt képzőművészeti alkotásokat, és ez meghatározta, főleg az indulásnál, a MODEM küldetését is, bár mi főként a 20. század-

ra és napjainkra koncentrálnak. Feltűnnek persze ebből kilógó tárlatok vagy tárlatok ebből kilógó munkákkal, leginkább a küldetésünket szolgáló és erősítendő, de azért vállaltan „marketingcélokból”, ám az utóbbi években, valószínűleg személyes preferenciák nyomán is, erősödött, erősödik a kortárs jelenléte a kiállítási programunkban. Sőt, a kortárson belül is érezhető némi eltolódás: a már úgy-mond kanonizált „nagyok” mellett egyre hangsúlyosabbá válik nálunk a pályakezdő, fiatal, hazai és határon túli képzőművészek felkarolása.

– *A MODEM kiállítási stratégiáiban a 2018-ban visszaállított függetlenedéseket óta erőteljesen látszik három iránynak a kibontakozása: a blockbuster típusú kiállítások folyamatosan érkeznek (Impressziók, Man Ray, Privát. Helmut Newton, Csontváry természete³ stb.), de a kortárs képzőművészeti niche-tárlatok is megmaradnak (Harsány, Mánia. Csendes stratégiák, Újrairható történetek⁴), illetve némileg újdonság a nyitott múzeum és társadalmiasítás fogalmait alkalmazó tárlatok megjelenése (© -szmájli, Családi okok miatt, Panel⁵). Illetve a saját gyűjtemény mozgásban tartása is szempont. Milyen irányokat emelnél ki? Mit miért tartotok fontosnak az építkezésben?*

– A sztárkiállítások szerepéről már beszéltem. Talán azt hagytam még ki, hogy azért ezek esetében nagyon komoly tényező az anyagi is – ezek a kiállítások jelentős bevételt produkálnak, de még jelentősebb befektetést, jelen esetben ugye támogatást igényelnek. Ezenkívül olyan nemzetközi előírásoknak és elvárásoknak kell megfelelni, olyan szigorúak a kölcsönzési, biztosítási, szállítási és kiállítási (technikai) szabályok bizonyos *blockbuster* tárlatoknál, hogy fizikailag is képtelenek lennének évente (vagy akár évente többször) ilyeneket rendezni. De nem is ezek határozzák meg a szakmai törekvéseink fő irányvonalát. A felsorolt három „típusból” talán leginkább a harmadik az, amelyik úgymond igazán modemes, amelyik teljes egészében a miénk. Az elmúlt években az is nagy változás a MODEM életében, hogy egyre inkább saját kiállításokra törekszünk, vagyis a befogadott vagy utazónak is nevezett tárlatok helyett saját rendezésű kiállításokkal állunk elő. Talán a ló túloldalára is átestünk: idén és jövőre (persze a járványügyi helyzet sok mindent felülírhat) szinte csak saját rendezésű tárlatot tervezünk. Ez óriási kihívás és munka, viszont mindennél izgalmasabb – és jó esetben hálásabb – feladat is. A saját rendezésen belül pedig talán még modemesebb kategóriaként említhetném azt a bizonyos harmadik típust, amelybe a *Panel*, a *Családi okok miatt*, a *Szmájli* és még több, mostanára tervezett kiállításunk tartozhat. Talán mindennemű építkezésnek ezek a legfontosabb darabjai számunkra: olyan kiállításokat rendezni, amelyekbe előre bevonjuk már magát a közönséget is, mielőtt még közönséggé válna, olyan munkát végezni, amelyben nem kiállító és befogadó korreláció jelenik meg, hanem együttműködő és együtt gondolkodó, olyan programokat szervezni, amelyeknél a frontálist felváltja az interaktív, olyan partnereket aktivitásra szólítani és ösztönözni, akik a legfiatalabb kurátorunkénál is fiatalabb szellemiséget hoznak be, azt hiszem, az elmúlt két-három év legnagyobb eredménye, és a következő két-három év legnagyobb vágya is számunkra. Ha ezt folytathatjuk, ha tudjuk folytatni, akkor sok mindent elértünk abból, amit kitűztünk, kiegészítve azzal a hihetetlen nagy értékkel, hogy miközben nagyon komolyan dolgozunk kőkeményen kijelölt irányok mentén, tele a munkánk improvizációval, és mindezt (remélhetőleg mindannyian) hihetetlenül élvezzük is.

– *A MODEM művészeti közösséget is jelent. Oktatási programokban gondolkodtok, táborok, workshopok kapcsolódnak az intézményhez. Milyen hálózatokat*

éreztek magatokénak, hogyan tudtok a kis- és nagyobb régió művészeihez kapcsolódni? Milyen a viszonyotok az oktatási és egyéb kulturális intézményekhez?

– Noha magát a nevelés szót nem szeretem, egyelőre nem találtam rá jobbat, mint azt, hogy hiszek, hiszünk a művészettel nevelésben. Minták, értékek mutatásában. És ezt a lehető legkorábban kell elkezdni, ha lehet, már óvodás korban is. Miközben ezt írom, az irodám ablaka alatt, a belső kertben egy és három év közöttiek számára tartanak nálunk épp művészeti foglalkozást. Talán ennek még kevés köze van a kortárs képzőművészethez, de ha ezek a szülők később, akár csak két-három év múlva visszajönnek, ha ezek a kisgyerekek pár év múlva (is) otthonosan mozognak a tereinkben, akkor már megérte. Aztán innen lépegethetünk tovább: az intézményekkel már nagyon jó a kapcsolatunk, onnan már úgy is mondhatom, simább az ügy. Az óvodák, iskolák rengeteg csoporttal jönnek, nyitottak a szemléletünkre, és hiszem, hogy részben azért is, mert a mi tereink pedig nyitottak mindenre. Igyekszünk mindig mindent megoldani, mindenkinek lehetőséget teremteni, akit csak lehet, bevonni. Érzékenyítő napokat rendezünk immár két éve hátrányos helyzetű települések vagy városrészek iskoláinak – egy-egy ilyen napra akár kétszáz kisdíákot is elhoznak, akik aztán itt töltenek többnyire egy egész vagy majdnem egész tanítási napot. Folyamatosan mennek a művészetpedagógiai foglalkozásaink, és jó ideje nagyon hatékonyan meg tudjuk szólítani a középiskolásokat is a rendszerváltás harminc évét feldolgozó edukációs projektünkkel. Ez egy hároméves oktatási projekt, amelybe számos budapesti és debreceni középiskola bekapcsolódott, és reményeink szerint a vége egy az oktatásban is használható és használandó kötet lesz, amely markánsan a MODEM nevéhez kötődik majd. Az egyetem nehéz dió. Sokan azt gondolják, könnyű itt, hiszen Debrecen egyetemváros, dugig fiatalokkal, ráadásul sok ezer külföldi diákkal, akik mind nyitottak és érdeklődnek az általuk kevésbé ismert kultúra iránt. Sajnos ez nagyon komoly kihívás nekünk, nagyon nehéz az egyetemistákat elérni. Ugyanolyan, ha nem még nehezebb sziszifuszi munka, mint az említett helyi és regionális beágyazottság elérése.

– Még egy networking-kérdést teszek fel: magángyűjtőkhöz, magángyűjteményekhez milyen a viszonyotok? A velük való kapcsolattartásnak milyen jelentősége van a MODEM profiljának alakításában?

– Annak idején a MODEM egy magángyűjteményre építve nyitott: 2006-ban mindhárom szintet az Antal-Lusztig-gyűjtemény darabjai töltötték meg. Hosszú évekre predesztinálta ez a galériát, és bár azóta ez a szál sokat lazult, a kapcsolat nagyon fontos, és továbbra is nagyon jó tulajdonképpen valamennyi, általunk megkeresett hazai magángyűjtővel. A kiállításaink egy részénél nem hagyhatók figyelmen kívül a hazai magángyűjtemények, a modern, de főleg a kortárs magyar képzőművészeti anyag egy jó része magángyűjteményekben található. Sok-sok kiállításunk során kölcsönzünk munkákat vagy akár egész egységeket különböző kollekciókból, és a mai napig is szinte mindig szerepel egy vagy több munka a MODEM valamelyik kiállításán az Antal-Lusztig-gyűjteményből. Részben a kiállítási koncepciók kialakításánál, részben pedig a szakmai fejlődésünk, a szellemi közeg fenntartása és egyszerűen a saját munkánk vagy olykor lelki-erőnk megerősítése végett is fontos a jó kapcsolat a hazai magángyűjtőkkel – azt hiszem, ezen a téren most jól állunk.

– Milyen kiscsapat van körülötted? Milyen szempontokat érvényesítettél a csapatod összeállításában?

– Szinte biztos vagyok benne, hogy ilyen méretű intézmények között a miénk a legkisebb, ám az egyik legjobb csapat. A legkorrektebb az lenne a részemről, ha betűrendben felsorolnék mindenkit. Ezt az újságok többnyire nem szeretik persze, bár hozzáteszem, sajnos a miénk nem lenne túl hosszú lista. Zseniális csapat állt össze 2019 végére, mindent megcsináltunk, amit lehetett, és közhelyes, de amit nem, azt is. Jelenleg mindössze két kurátorral dolgozunk, Süli-Zakar Szabolccsal és Don Tamással – egyikőjük főállásban egyetemi tanszékvezető, ráadásul nem is Debrecenben, másikuk pedig Budapestről jár hozzánk évek óta, hétről hétre. A MODEM-hez hasonló léptékű hazai intézményeknél kurátori osztályok működnek, amelyeknél öt-hat, helyenként akár nyolc kurátor és kurátorasszisztens is dolgozik, de minden más „csoport” esetében is hasonló a helyzet, amennyiben lehet csoportnak nevezni nálunk az egyfős részlegeket vagy a (kétfős) párokat. Ez a létszámhiány nagyon megnehezíti a dolgunkat, de bízom benne, hogy ezt a mennyiségi szellemítőke-hiányt valami mással pótolni tudjuk egy ideig. Mindenesetre a következő másfél évre tervezett kiállításaink igen komoly szellemi tőkét és technikai tudást is igényelnek majd, továbbra is, vagyis kihívásban nem lesz hiány, úgy érzem.

– *Az elmúlt két évtized múzeumkommunikációja szinte másról sem szólt, mint a közösségi média és a múzeum viszonyáról. A MODEM kommunikációja esetében mennyire van jelentősége a digitális felületeknek? Ezeket mire használjátok?*

– Gyakorlatilag mostanra nem maradtak más felületek. A nyomtatott sajtó megfogyatkozott, mindent átvett a digitális, az online, és azon belül is egyre inkább egy olyan irány, amelyik már minket is meghalad. De amelyiket nem is biztos, hogy követnünk kell. Bár én pont nyitott vagyok ezen a téren szinte mindenre, a saját művészeti TikTok csatornától kezdve a virtuális kiállításépítésen át a kortárs gyűjteményünkre épülő kicsomagolós videóig. De aztán a napi munka, az időhiány és, lássuk be, némileg a korunk miatti hozzá nem értés is már elvisz ezek mellett. Vagy ezeket viszi el mellettünk. Ma már az online világot is a tizenévesek használják, és nem kulturális tartalmak befogadására, legkevésbé létrehozására. Örök harc, hogy hány másodperces legyen egy videó, egy kiállítást beharangozó spot lehet-e hosszabb tíz, esetleg húsz másodpercnél, hogy befogadnak-e művészeti tartalmakat mutató videókat Instán a fiatalok, azon a zárt körön túl, akik maguk is ezeket készítik, vagy maguk is képzőművészek, vagy hogy végighallgatnak, megnézik-e egy művésszel, kurátorral, gyűjtővel készített interjút negyven másodpercnél tovább is. A mi esetünkben óriási szerepe van a digitálisnak, gyakorlatilag itt érjük el a közönségünk jelentős részét. Ma már nem is nagyon éri meg bizonyos típusú hirdetésekért fizetni, többre megüünk egy ütős videóspot vagy online plakát vagy kép felvillantásával. De ez hihetetlen tempóban változik, mire egy-két típus beválik, már kereshetjük az újat. Addig meg igyekszem nem örületbe kergetni a kollégákat az ötletekkel, hogy miként lehetne gyurmaanimációval modemes reklámfilmet készíteni, hungarocellgolyók közül minden előírásnak megfelelően műalkotást kiemelni és csomagolni, három művészettörténeti szempontból is értékelhető mondatot két szóban izgalmasan elmondani és pénz nélkül méregdrága animációkat készíteni.

– *A MODEM tipikusan white cube esztétika szerint épült: tereit mint adottságot mennyire érzed lehetőségnak/meghaladottnak?*

– Érdekes kérdés, mostanában egyre többet foglalkoztat, hogy előny-e még ez az indulásnál óriási előnynek bizonyult adottság. Az a baj a *white cube* terekkel, hogy minden meglátszik bennük, rajtuk, legfőképpen az idő. Minden értelem-

ben. De a tapasztalat az, hogy a hozzánk érkező művészek, művészettörténészek, kurátorok, szakemberek még mai napig rácsodálkoznak ezekre a tereinkre, és sokkal inkább a lehetőséget látják bennük, semmint korlátokat. Lehet, csak a több mint egy évtizedes „steril” látvány mondatja velem, de a posztamensek és habkartonok mellőzésén túl én időnként már ezeken a falakon is szívesen továbblépnék.

Kérdezett Keszeg Anna

■ JEGYZETEK

1. Impressziók. Monet-től Van Goghig, Matisse-től Warholig, 2018. 06. 19. – 2018. 10. 07.
2. Panel. Lét, közösség, esztétika – a lakótelepek hatvan éve, 2019. 08. 03. – 2019. 11. 17. Ezek a legszebb éveink? Pályakezdő perspektívák, 2018. 09. 16. – 2018. 11. 18.
3. Kísérlettől a művészetig. Man Ray fotográfiai, 2018. 12. 09. – 2019. 03. 10; Privát. Helmut Newton fotói, 2019. 10. 26. – 2020. 01. 26.; Csontváry természete. Valós idejű audiovizuális installációk, 2019. 09. 28. – 2019. 10. 06.
4. Harsány. Mai orosz design, 2019. 07. 19. – 2019. 09. 15.; MÁNIA. Csendes stratégiák, 2019. 04. 06. – 2019. 06. 23.; Újrairható történetek, ROTERS&SZOLNOKI: Wunderblock és Keserue Zsolt: Nemzeti Tankönyv című kiállítása, 2019. 03. 23. – 2019. 07. 07.
5. Családi okok miatt, 2019. 08. 17. – 2019. 11. 03; ☺ – Szmájli, 2020. 08. 07. – 2020. 08. 21.



ÉBLI GÁBOR

MAGÁNGYŰJTŐK A KURÁTOR SZEREPÉBEN? EGYÉNI FELFOGÁSÚ KIÁLLÍTÁSOK PRIVÁT KOLLEKCIÓKBÓL



**...a gyűjtők mint
kollekciójuk összeállítói,
illetve gyakran egyúttal
a kiállításuk kurátorai,
egyik legfőbb hatása
az a felszabadító
mozzanat, amellyel
a szakmai megfelelési
kényszer alóli kibújásra
serkentik a közintéz-
ményi munkatársakat,
a kritikusokat
és művészeti írókat,
a nagyközönséget.**

A kortárs művészeti szcénában folyamatosan erősödik mind a magángyűjtők, mind a kurátorok pozíciója. A gyűjtők egyre fontosabb művekhez jutnak, díjakat alapítanak, kölcsönzéseik révén kiállítási programokat befolyásolnak, múzeumi testületi részvételük vagy éppen profi online kommunikációjuk eredményeképpen markáns véleményformálóká válnak. Ezzel párhuzamosan – a nemzetközi és a magyarországi porondon egyaránt – nő a kurátorok súlya is, akik a művészek és a kiállításoknak otthont adó intézmények szempontjait hol integrálják, hol éppen önálló szakmai koncepciójuk mentén átszabják, amint kiemelt jelentőségük van a befogadók szélesedő köreinek új típusú megszólításában is. A gyűjtő és a kurátor szakmai szerepét így érthetően fokozott figyelem kíséri, legyen az elismerés vagy kritika. Mi történik, ha a két szerepkör össze is kapcsolódik, ha gyűjtők egyéni program mentén mutatják be kollekciójukat? A médiavisszhangon túl milyen szakmai eredményeket hozhat ez? Mivel a nagy külföldi magánmúzeumok nyomán erre számos nemzetközi példa ismert, ez az írás magyarországi verziókat tekint át, értékeléstől mentesen, az egyes szerepkombinációk típusai szerint.

A ma aktív gyűjtők között történetileg talán Vörösváry Ákos tekinthető az elsőnek, aki igen markánsan maga igyekezett kanonizálni a kollekcióját. Pontosabban úgy kanonizálni, hogy azzal éppen a múzeumi értelemben vett kánon

fogalmát kezdje ki. Már a hetvenes évektől kezdve gyűjt, tevékenysége a rendszerváltást követően létrehozott Első Magyar Látványtár Alapítvány révén vált szélesebben ismertté. A 2020-ban harmincéves alapítvány – amelynek jubileumi kiállítása a budapesti Vízivárosi Galériában, ahol már három korábbi válogatást is prezentált a gyűjtő, a járványt követően nyílhathat meg – különböző befogadóhelyek mellett a Tapolca melletti Diszelben egy régi malom átalakításával saját kiállítóhelyhez is jutott, és itt rendre a kollekció új merítései láthatók.¹ Vörösváry fő célja a taxonómia megkérdőjelezése. Míg a szakmai rendszerezés megpróbálja szétválasztani a klasszikus, a modern és a kortárs művészetet; az iparművészetet, néprajzot és képzőművészetet; vagy a populáris és a magaskultúrát, addig a Látványtár mindezt a „vizuális jel” közös nevezőjére vonja. S az adott jelnek nagyon sokféle jelentés kölcsönözhető: ez a kurátor dolga. Ebben a szemléletben a gyűjtő olyan szem, aki meglát egy-egy (mű)tárgyban heteronóm potenciálokat, míg a kurátor – jelen esetben önmaga, csak egy másik fázisban – olyan szokatlan, szakmailag meg nem engedett társításokat, kiállítási kontextusokat hoz létre, ahol a tárgy éppen kizökken a leíró kartonjának definíciójából, és új fénybe kerül.² Mivel Vörösváry szuverén alkotóterületnek tartja a kiállítás-rendezést, és ennek jegyében valóban egyéni módon műveli a művek keretezését vagy éppen felfüggesztését is, nemcsak a koncepciói, hanem ezek vizuális megvalósítása is a kiállítóterben is mindig újdonság. Bátran egymás mellé helyez a tudomány vagy akár a műtárgypiac szerint különböző kategóriába tartozó kiállítási tételeket (például neves alkotó „magasművészeti” és a piacon sokmillió árfekvésű festményét és egy ismeretlen, esetleg akár, sőt nyíltan kommersz, giccses munkát), ha azok gondolatilag új erőteret hoznak létre. Mit egymás mellé? Gyakran egymás fölé, vagy a „white cube” szokásrendhez képest sűrűn egymás mellé, esetleg a másutt bevett szemmagassághoz igazítás elvét felrúgva. Dinamikus teret hoz létre a rendezési megoldásokkal is, nem tekinti a műalkotások „auráját”, „autonómiáját” kikezdehetetlen szentségnek, hanem amolyan Bertolt Brecht-féle kizökkentési hatásokkal arra inspirálja a befogadót, hogy maga értelmezze ne csupán a műveket, hanem elhelyezésüket, egymás közötti kapcsolatrendszerüket is. A fő cél, hogy a látogató ne passzívan elfogadja, amit megtekint, hanem aktív viszonyba kerüljön a kiállítási anyaggal, saját véleményét formálja róla.

Szintén a határátlépést célozta meg egy másik értelmiségi gyűjtő, Raum Attila a kollekciójának eddigi két, mindkétszer katalógussal kísért kiállításával. Az óbudai Kassák Múzeum magángyűjteményeket felvonultató sorozatában 2006-ban úgy szerepelt Raum válogatása, hogy népművészeti, népi iparművészeti, naiv művészeti és kortárs művészeti művek álltak párbeszédben, éppen e címkék mesterséges voltára fényt vetve, hasonlóan a Látványtár programjához.³ Négy évvel később a kerületi fenntartású B32 Galériában nagyobb tabut célzott meg Raum, archaikus felfogású kortárs magyar művészek (például Földi Péter, Gaál József) és afrikai törzsi alkotók munkáit állítva ki együtt. Mind a koncepció, mind a rendezés a gyűjtő szellemi munkája volt, aki a katalógus előszavában nyíltan meg is fogalmazza, hogy a „grand art” alkotók is szívük mélyén vágnak befogadói közösségük részéről olyan azonosulásra, áhítatra, csodálatra, amilyen az Európán kívüli civilizációk szakrális-rituális mezőjét jellemzi.⁴ S itt döntő, hogy nem csupán egy kurátor által létrehozott időszaki tárlatról van szó, hanem a nyilvános kiállítóterben egy magángyűjtő-kurátor rekonstruálta azokat a társításokat, azokat a hídépítéseket, amelyek mentén ő évek, évtizedek óta gyűjt, és otthonában, pri-

vát múzeumában él Budapest egy elővárosában. Mivel ezek a választások nem a gyűjtő anyagi befektetéseit, hanem érzelmi-szellemi identitását tükrözik, nagy hiteliséggel sugározzák azt az üzenetet, hogy a kiállítás látogatói is dobják félre az előítéleteiket, lépjek át a tudományos besorolás skatulyázó korlátait.

Bár nem önmaga rendezte a gyűjteménye magyarországi bemutatóit, felfogása révén ide sorolható a 2013-ban elhunyt bázeli gyűjtő, László Károly is. Hatalmas kollekciójából idehaza először a Múcsarnok mutatott be időszaki, majd 1997-től a Fővárosi Képtár, illetve 2006-tól a veszprémi Művészetek Háza egy-egy többéves tartós letéti válogatást.⁵ A pécsi születésű, a holokauszt után emigrált gyűjtő szinte minden határt igyekezett átlépni életében és gyűjtésében is. Kismestereket és nagy neveket, dekoratív és progresszív műveket, európai művészetet és délkelet-ázsiai civilizációk örökségét kezelte egyben, hangsúlyosan elutasítva a kategorizálásukat, külön kiállításukat. Az eddigi két példához képest még tovább ment abban, hogy hétköznapi tárgyakat, akár játékokat (például legót) is gyűjteményébe emelt, ha azt a korra jellemzőnek tartotta. Tárgykultúrát gyűjtött, holisztikus nézőpontból, az ember felől közelítve, a társadalom által magunk köré halmozott tételek közül válogatva. A kiállítások rendezőivel folytatott megannyi vitáját és az eredetiségi dilemmákat sem feledve, hatása igen kiterjedtnek tekinthető mind a magyarországi gyűjtők, mind a kiállítási közönség körében. A szó jó értelmében szellemi provokáció volt minden megnyilatkozása, gyűjtői lépése. Nem véletlen, hogy az 1968-as generáció örökifjú tagjának tartotta magát: célja végig a mesterséges rend, a tudomány, a modern állam által szabályozott kulturális tudat regisztereinek áthágása volt. A kölcsönhatások, a szokatlan asszociációk felismerésére buzdított – és ezt alighanem csak egy ilyen öntörvényű személyiség és egy magángyűjtő, nem egy közgyűjtemény felkent muzeológusa tehetné meg. Talán az eddigi három példa is sejteti már, hogy a gyűjtők, mint kollekciójuk összeállítói, illetve gyakran egyúttal a kiállításuk kurátorai, egyik legfőbb hatása az a felszabadító mozzanat, amellyel a szakmai megfelelési kényszer alóli kibújárásra serkentik a közintézményi munkatársakat, a kritikusokat és művészeti írókat, a nagyközönséget.

Egy további dimenzióban, a közéleti szerepvállalás terén Hunya Gábor igyekszik kikezdeni a status quót. A Bécsben és Budapesten élő közgazdász kutató a kelet-európai régióval foglalkozik, gyűjteménye román és magyar kortárs alkotókra fókuszál. A politikum eleinte csak áttételesen jelent meg a megvásárolt művekben, míg az elmúlt évtizedben a gyűjtő programszerűen közéleti témájú alkotások felé fordult. Legutóbbi két kiállítása is tükrözte ezt. 2013-ban, hatvanadik születésnapjára jött létre a budapesti MŰSZI tereiben az *Esztétikai engedetlenség* című tárlat. Maga a helyszín, az időközben már bezárt összművészeti alkotóközpont (az egykori Corvin áruház legfelső szintjén) is kiállítás volt az alternatív szcéna mellett, a művek nagy része – Horváth Tibortól a Borsos-Lőrinc alkotópárosig – szintén aktivista, társadalmi vitát indukáló alkotás. Hat évvel később a gyűjtő szülővárosa, Gyula adott otthont nagyszabású tárlatnak, amely nemcsak a helyi képtárat, hanem a város közterét is magába foglalta. Bár érthető módon kevésbé volt nyíltan politikai jellegű, a köztéri művészet legitimálásával, román és magyar művek párbeszédével, közéleti témák napirendre tűzésével, bátor megnyitóval és progresszív katalógussal olyan szellemi teret igyekezett létrehozni, amely a jelen Magyarországon a kortárs kulturális életben határátlépésnek, a művészetfogyasztási szokások megkérdőjelezésének számít.⁶ Mindkét kiállítás esetében a helyszín, a „kiállítótér” értelmezése, amint a témák, a kilépés

a steril esztétikai mezőből a társadalmi környezetre reflektáló művészet gyakorlatába karakán lépésnek tekinthető. Ehhez társul a gyűjtő és lánya, a Németországban élő és az ottani művészeti közegben dolgozó Hunya Krisztina, valamint Istvánkó Bea „hivatásos” kurátor, a budapesti ISBN könyvesbolt alapítójának együttműködése. Ők ketten-hárman közösen hozták tető alá a két kiállítási projekt javát, ami maga is egyfajta közéleti/művészeti aktivista tett. Hunya és társai ezzel üzenik, hogy nem elég a szabadon gondolkodó kortárs művészetet vételekkel támogatni, hiszen attól még a megszületett művek elzártan maradnak, hanem a nyilvánosságra lépésüket is meg kell oldani. Még ha kis léptékben is, de a gyűjtő egy társadalmi ágens szerepét veszi fel.

Gyökeresen eltérő felfogásban is lehet a meglepetés ugyanilyen erejével bíró magángyűjteményi tárlatot rendezni, mint azt a Budapest Galéria óbudai helyszínén 2018-ban egy fővárosi ügyvéd, a művészeti életben szerzőként és gyűjtőként négy évtizede ismert Gyárfás Péter kollekciójából az intézmény művészettörténesei által rendezett kiállítás bizonyította.⁷ A fővárosi galéria ódon falain számos mű feltűnően hanyagul volt kitéve. Neves külföldi művészek nagyméretű festményei felfeszítés nélkül, merő vászonként voltak a falra szögezve. A kiállítás rendezői így kívánták szembesíteni a látogatókat azzal, milyen kényes a műalkotások sorsa. Gyárfás Péter jó érzékkel vásárolt meg távoli helyszíneken, akár tengerentúli árveréseken (online licitálással) kvalitásos műveket, amelyeket azonban a felgöngyöltött szállítás után budapesti otthonában – hely hiányában – nincs módja újra vakramáztatni és méltón kihelyezni. A tárlat címe (*Magánraktár*) arra utal, hogy a jó szemű gyűjtő azért szerez meg elérhető áron a mások által az adott pillanatban nem kívánt alkotásokat, hogy azok egyszer majd megfelelő módon kerüljenek kiállításra, addig raktáron pihennek. A gyűjtő itt kvázi közszerepet vállal fel, hiszen Magyarországon szerény léptékű a nemzetközi kortárs művészet múzeumi jelenléte, és ezt egy-egy privát műtárgytulajdonos kismértékben, de ellensúlyozni tudja olyan kollekciók összeállításával, amelyek egyszer majd elismerést arathatnak. Az óbudai kiállítás ezért felhívásként is volt értelmezhető, hogy milyen kincsek lapulnak magyar magántulajdonban, és „csak” az adekvát múzeumi feltételeket kellene biztosítani a bemutatásukhoz. Mivel a Budapest Galéria kicsi, meghitt terei erre nem lettek volna alkalmasak, a rendezők és a gyűjtők inkább ezt a provokatív megoldást választották: nyilvánosságra kerültek a művek, vagyis inkább csak a művek potenciálja, hiszen a tárlat így a nagyvonalú festmények félszegségével szembesítette a látogatókat, és arra hívta fel a figyelmet, hogy ezek a művek megfelelő múzeumi feltételek után kiálltanak. A tárlat egy magángyűjtő otthoni viszonyait tette közzemlére, bemutatva választásainak éleslátását és lehetőségeinek korlátozottságát egyaránt, illetve tanulságként kínálta, hogy az ilyen típusú kortárs művek olyan lehetőséget jelentenek, amely csak professzionális kiállítási környezetben tudja kifejteni valódi erejét.

Egészen más eszközökkel kívánt meglepetést, új felismeréseket elérni egy két évvel korábbi kiállítás annak az Alföldi Róbertnek a gyűjteményéből, aki egyébként Gyárfás Péter kiállításán a megnyitóbeszédet mondta.⁸ Az ismert színházi rendező a magyar neoavantgárd fotó alapú munkáiból állított össze több száz tételes kollekciót. Szilágyi Sándornak a témáról írt nagy hatású könyvét követően ez az első erre szakosodott magyar gyűjtemény, ráadásul kitűnő külföldi munkákat is szerzeményezett hozzá Alföldi.⁹ Érdeklődésének alapja a közös művészi identitás. Ahogy a hetvenes évek underground művészei a fotós kísérleti munkákban, úgy Alföldi a színházi tevékenységében a művészi szabad-

ságot, az önkifejezést, az elfogadás iránti vágy artikulációs lehetőségeit keresi. Egy művész, társalkotó az önazonosság tárgyi megtestesüléseként gyűjti az egykori ellenkultúra, experimentális szcéna egy akkoriban műfajilag is csak alig becsült szeletét. A perifériális művészeti terület gyűjtése tudatos döntés, mégis inkább érzelmi, elköteleződés alapú ez a gyűjtési stratégia. Ezt az emocionális azonosulást igyekezett a kiállítás is kiváltani a látogatókból. A rendező, Kolozsváry Marianna művészettörténész a kiemelkedő gyűjtő, Kolozsváry Ernő leánya, s így gyermekkorától tapasztalata az együttélés a szókimondó élő művészettel. Kolozsváry gyűjteményében – amint Alföldi Róbert művészeti orientációjában is – kulcsszerepet játszik El Kazovszkij, akinek az erős színekre épülő drámai festményei és személyes performanszai kimondva-kimondatlanul a mintát nyújtották a 2016-os kiállítás rendezéséhez. A Mai Manó Ház tereiben egy-egy fal lángvörösre lett festve a kiállítás kedvéért, és a tárlat a szó jó értelmében színpadi módon installálta a mintegy 180 kiválasztott fotós alkotást. Valójában két gyűjtői szál kapcsolódott egybe, Kolozsváryéké és Alföldié. Amint Alföldi társművészként gyűjtötte az experimentális fotóművészetet, úgy Kolozsváry Marianna is a gyűjtő társalkotójaként rendezte meg a kiállítást. A fő cél a látogatók érzelmi bevonása volt, ideális esetben létrejöhetett a neoavantgárd fotós, a művész-gyűjtő, a művészettörténész-rendező és a látogató közötti szellemi híd és ennek révén a művek egy olyan katartikus hatása a befogadóra, amilyenre Alföldi (vagy éppen El Kazovszkij) színházi emberként is tör. Ez a kiállításrendezési felfogás nemcsak azért tanulságos, mert jócskán eltér az eddigi modellektől, és ezzel tovább szélesíti a magángyűjtők személyes hitele, a megélt személyisége, a szó szoros értelmében kiállított személyessége által alátámasztott „kiállításpoétikák” spektrumát, hanem a kiállított művek és a rendezési módok közötti megfelelés fontosságára is rámutat. A hazai kulturális politika és a közízlés viszonyainak fényében pontosan ilyen érzékeny, nagyfokú kreativitással és bátorsággal kitalált gyűjtési, kiállítási, könyvkiadási (vö. a kiállítás könyvméretű katalógusa) stratégiákra van ugyanis szükség, hogy egy olyan szubkultúra, mint a neoavantgárd fotóhasználat szélesebb befogadásra találjon. Ez is egy példa arra, hogy a gyűjtő személye és a kurátori megoldások együtt nagyban elősegíthetik egy kiállítás elfogadását.

Több szálon kötődik ehhez egy további társalkotói gyűjtemény és kiállítás. Nagy Miklós győri orvos úgy gyűjt kortárs művészetet, hogy közben magas szinten fotóz is, kollekciója és fotós munkássága szoros művészeti rokonságban áll, sőt – számos külön kiállításon túl – volt már közösen is kiállítva.¹⁰ Gyűjtői felfogására nagy hatást gyakorolt a győri Kolozsváry Ernő, jó kapcsolatban van Alföldi Róberttel, aki Nagy Miklós fotóinak 2008. évi kiállításán a megnyitóbeszédet is mondta; mindannyiuk számára fontos iránytű El Kazovszkij, és sorolhatnánk tovább – de a kérdés most nem a magyarországi gyűjtők kapcsolódási pontjainak feltérképezése, hanem hogy miként lesz egy ilyen szellemi háttérből egyéni felfogású kiállítás. Érzésem szerint éppen e kapcsolatok hatása révén! Igenis összefügg, hogy Nagy Miklós honnan inspirálódott, és ez mire bátorította. Merész vállalás, a személyesség Kolozsváry, El Kazovszkij vagy éppen Alföldi által is képviselt vállalása kellett ahhoz, hogy egy „vidéki nőgyógyász” a vezető hazai kortárs művészekről összeállított kollekciójához odategye a saját fotóművészetét, és ezzel a kaposvári kiállítással a gyűjtést és a fotózást új értelemben is társalkotói helyzetbe hozza. Ismert, hogy művészek is gyűjtenek, és magyar példa is bőven akad Haraszty Istvántól Fehér Lászlóig arra, hogy kiállítják gyűjteményüket. Egy ilyen kontextusban senkinek nem meglepő, ha a művész saját alkotásai is szere-

pelnek. Mennyivel szokatlanabb, hogy ezt egy gyűjtő teszi meg! Jelentős felszabadító hatása van gyűjtőtársakra és a szélesebb közönségre egyaránt, hogy a művészethez szabad – és kell – személyesen viszonyulni. Egy ilyen gyűjtemény nem passzív, csupán megvásárolt és otthon kihelyezett tételekből áll, hanem alkotásra, teremtő tevékenységre ösztönzi tulajdonosát, és éppen ennek a kölcsönhatásnak a bemutatása (például a kollekcióban szereplő számos művész választotta festményeinek kiindulópontjául Nagy Miklós fotóit) adja egy ilyen közös tárlat egyéni ízét. Ehhez újfent magángyűjtőre van szükség, hiszen egy közintézményi művészettörténészről rendkívül váratlan és valószínűleg túlzó, nem jóízű elvárás lenne, hogy a múzeum gyűjteményét önnön alkotásaival együtt merje bemutatni. Íme, megint egy olyan határátlépés, amellyel egy magángyűjtő és a nyitottságban partner intézmény olyan kiállítást hozhat létre, amelyik oldja a mai művészet és a befogadók között gyakori távolságot, elidegenedést, sterilitást.

Az alkotói szerepek még további kombinálását hozta a Budapest Fotófesztivál 2017. tavaszi kiállítása, ahol a Szöllősi-Nagy András hidrológus és Nemes Judit házaspár gyűjteményének fotóművészeti anyagából három fővárosi helyszínen rendezett kiállítási sorozat egyik állomásán a képviselt művész szabad kezet kapott. Szöllősiék tulajdonában van Lugosi Lugo László *Szén* című fotósorozata, amely a mecseki bányászat leállításáról szól, a lírai és a hétköznapi hangvételt tudatosan elegyítő felvételekkel.¹¹ A művész maga talált helyszínt a tárlatnak: mivel a sorozat az ipari modernizáció egy mára letűnt szakaszáról szól, illelő volt ezt egy másik modernizációs ikon, a vasút egy használaton kívüli rendező pályaudvarának épületében bemutatni. A történet kezdő mozzanatától, amikor Lugónak Pinczehelyi Sándor és más művészek egy beszélgetése alatt „bekatant” (ha szabad ezt a pongyolaságot itt a fotós utalás miatt használni), hogy egy teljes 19–20. századi ipari saga végóráit tudná Pécs környékén megörökíteni, a már elkészült sorozat általa készített paszpartuin és díszdobozán át a 2017-es kiállítás rendezéséig, így minden lépés úgy a művész műve, hogy közben mégis elengedhetetlen volt ehhez a gyűjtői háttér. A gyűjtés révén újabb elfogadást, rangot kapott az anyag, és a budapesti kiállításnak is sokszorosán tágabb kontextust biztosított az a tény, hogy a kollekcióból rendezett további két fotókiállítás Brassainak a hőségben izzadó aratókat, Hevesy Ivánnak a macskakövön görnyedő hordógurítókat vagy Lucien Hervének a malteros vödört cipelő kőművest ábrázoló fotói révén a modern munkakultúra megannyi más dokumentatív-művészeti erejű kompozíciója volt látható. A magángyűjtemény itt olyan közös nevezőként jelenik meg, amely szoros kölcsönhatásba tud hozni térben és időben távol készült alkotásokat, a klasszikus modern előfutárok révén óriási további legitimációt biztosít a kortárs fotósorozatnak, egyúttal ilyen kiállítási együttműködések révén nagyfokú önállóságot ad a művésznek a bemutatásban, a projekt utólagos reprezentációjában is.

Az áttekintett mintegy tíz magángyűjteményi kiállítás alapján az a következtetés rajzolódik ki, hogy az erős, karakteres, valóban egyéni koncepción alapuló magángyűjteményi tárlatok legfőképpen felszabadító hatást tudnak gyakorolni, méghozzá sok irányban. Szimbolikus üzenetük, „poétikájuk” kulcseleme, hogy a közgyűjtemények számára tabunak számító kérdéseket vetnek fel, a látogatókat a hagyományos befogadói szerepek továbbgondolására ösztönzik, a gyűjtőtársakat a teauráló gyűjtés-felhalmozás helyett aktívabb hozzáállásra serkentik, és elősegítik a művész kilépését is a gyakran elszigetelt társadalmi pozíciójából. Miért lehetnek alkalmasak erre éppen a privát kollekciók? Mert kötetlenségük

szabadsággal, az intézményi ellenőrzés, a szakmai kánon alóli mentességgel jár – egyúttal mert a karakán gyűjtőkben dolgozik is egy olyan ambíció, hogy kiállításokkal a nyilvánosság számára valami újat hozzanak létre. Az igazi gyűjtő számára a gyűjtés maga is alkotás, teremtés.

■ JEGYZETEK

1. <https://latvanytar.com/elso-magyar-latvanytar-alapitvany>. A honlap válogatást közöl a korábbi kiállításokból és katalógusokból is. Különösen lásd *Jelentés a megtett útról. Szemelvények a Látványtár gyűjteményéből*, kiállítás (Szombathelyi Képtár) és katalógus, 1995.
2. Vö. *A műgyűjtés dicsérete. Tizenöt éves a Látványtár*, kiállítás, 2005 és katalógus, 2008.
3. *Archaikus és modern. Kiállítás a Raum-gyűjteményből az óbudai Kassák Múzeumban*, katalógus, 2006.
4. *Az Eszelős és a Nyaktámasz. Válogatás egy gyűjteményből*, katalógus, 2010.
5. *A László Károly-gyűjtemény. Részletek egy bázeli műgyűjteményből*, katalógus, 1996. A kollekciónak, a gyűjtő személyéről, az írásából számos további publikáció jelent meg; halálát követően hosszas tárgyalások ellenére sem sikerült megegyezni a gyűjtemény magyarországi kiállításáról, tervezett hosszú távú elhelyezéséről.
6. *Emlékezet és elvagyódás. Szövegek és képek az Emlékezet és elvagyódás. Magyar és román művészet Hunya Gábor gyűjteményéből című kiállítás kapcsán*. Szerk. Hunya Gábor és Hunya Krisztina. ISBN kiadó, Bp., 2019. A kötet megadja a gyűjtemény korábbi publikációit is.
7. *Magánraktár. Művek/mentések – a Gyárfás-gyűjtemény*, Budapest Galéria, 2018 (katalógus nélkül).
8. *A múlt szabadsága. Válogatás Alföldi Róbert gyűjteményéből*, Mai Manó Ház, katalógussal, 2016.
9. Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*. Új Mandátum Könyvkiadó, Bp., 2007.
10. *Belső utak*, Kaposvár, Vaszary Képtár, 2014. Nagy Miklós gyűjteménye, illetve fotói számos további alkalommal szerepeltek különálló kiállításokon, lásd honlapja, www.nagymiklos.hu.
11. Lugosi László: *Szén (1993). Válogatás a Szöllősi-Nagy-Nemes Gyűjtemény fotóanyagából*, Budapest, Vasutasok Széchenyi István Művelődési Háza, 2017. A gyűjtemény három fotóművészeti kiállításához közös katalógus készült.



BLOS-JÁNI MELINDA – FODOR JÁNOS –
MIKLÓSI DÉNES – MOLNÁR BEÁTA

AZ ELMÚLT JELEN NYOMÁBAN

Reflexiók egy kiállításra

■ *Elmúlt jelen. A romániai magyarok 1989–90-es rendszerváltása.* Megnyitó: 2020. 08. 19., Kolozsvár.¹ Tervezők: Blos-Jáni Melinda, Fodor János, Miklósi Dénes, Molnár Beáta.² Projektfelelős: Kini-
zsi Zoltán. Videointerjúk: Lepedus-Siskó Péter.
Forradalom videomontázs: Lakatos Miska. Grafikai
terv: Miklósi Dénes, Török Tihamér. Kommuniká-
ció: Butka Gergely. Szervező: Eurotrans Alapít-
vány/Nagy Zoltán. Támogató: Bethlen Gábor Alap.

A rendszerváltás kapcsán leginkább az 1989-es decemberi napokról szokás megemlékezni. Az eseményeket megelőző időszak és az utána következő hónapok viszont hasonlóan fontosak és kaotikusak voltak, különösen a romániai magyarok szempontjából. A rendszerváltás óta eltelt 30 évben egyedülálló módon az évfordulóra egy utazó társadalomtörténeti kiállítás és egy weboldal (elmultjelen.ro) készült, amelyet egy múzeumi intézményektől független csapat tervezett meg úgy, hogy általában véve a romániai magyarokról alkotott átfogó képre, ugyanakkor a lokális történetekre, helyi változatokra is figyelmet fordított. Adott volt egy meglehetősen tág téma, amelyet úgy kellett kiállítás formára hozni, hogy különböző helyszínekhez alkalmazni lehessen, és négy munkatárs, akik korábban nem dolgoztak együtt, nem készítettek ekkora léptékű kiállítást ilyen súlyú témában. A kiállítás tervezői különböző generációkat képviselnek, akik ebből adódóan különféleképpen kötődnek a korszakhoz is, és eltérő élményeik vannak a rendszerváltásról is (családos-



**A 30 éve történt
rendszerváltás
eseményeit egyre
inkább történelemként
emlegetjük, noha még
sokunk emlékezetében
elevenen él [...].
1989–1990 még nem
a múlt, hanem „egy
olyan jelen,
ami elmúlt”.**

ként, elemi iskolásként, csecsemőként élték meg 1989-et, vagy ekkor még meg sem születtek). A munkatársak ugyancsak különböző szakterületekről érkeztek: egy történész, egy képzőművész, egy film- és fotótörténész és egy kultúrakutató/szerkesztő kezdetben szétartó ötleteinek egybefűzéséből jött létre a weboldal és a kiállítás. Mivel a kiállítás nem egy kész forgatókönyv adaptációjaként jött létre, a forma, a látványterv együtt nőhetett a tartalommal és a közelmúlt történéseit feldolgozó módszertani döntésekkel. A konszenzus az alapfogalmak, a mit és a hogyan kérdései tekintetében hetente-kéthetente tartott hosszas beszélgetések során alakult ki, amelyeknek a járványügyi intézkedések vetettek véget. Jellemző erre a közös gondolatfonásra, hogy a kiállítás alapvető téziseit megfogalmazó szövegben az ötletek és a mondatok szerzőjét nehezen lehetne azonosítani, egyféle közös alkotássá vált. Ez a szöveg fogadja a kiállítás látogatóit:

„A 30 éve történt rendszerváltás eseményeit egyre inkább történelemként emlegetjük, noha még sokunk emlékezetében elevenen él, és jelenünket megannyi nyúlványával behálózza. D. Lőrincz József politológus egyik könyvében említi, hogy 1989–1990 még nem a múlt, hanem »egy olyan jelen, ami elmúlt«. Hogyha a közelmúltban lezárult szocialista korszak és az 1989–1990-es forduló pont különböző változatokban élő történeteit felelevenítjük, akkor valójában a még vitatott, jelenünkre ható történések értelmezésének útján indulunk el.

Az *Elmúlt jelen* kiállítás a romániai magyarok történetének három jelentős mozzanatát – a kommunizmust, az 1989-es forradalmat és az azt követő évet – dolgozza fel anélkül, hogy teljességre vagy egységes magyarázatokra törekedne. A hétköznapi, a történelmi eseményeket átélő ember tapasztalataira épít, és azokat fordítja le bejárható terekre és felületekre archív képek és a korszakokat feldolgozó kutatások dokumentációjának mozgósításával. A kommunizmus, a forradalom vagy a rendszerváltás időszaka nem a kontrasztos fekete-fehér, az egyértelműen pozitív-negatív tapasztalatok váltakozásaként írható le, hanem megannyi árnyalatként, amelyek olykor traumatikusak voltak, máskor pozitív élményekhez és eredményekhez vezettek.

A kiállítás olyan kommunikációs forma, amelyet a kommunizmus ideje alatt intenzíven használtak a modernizációs törekvések, a fejlődés, a szervezethez elveinek dekoratív közzétételére. Az *Elmúlt jelen* kiállítás a dekorativitás, a monumentalitás helyett a reflexió tereit kívánja létrehozni: nem az egyértelmű és letisztult válaszok, hanem sokszor a megfelelően megfogalmazott kérdések felvetésére buzdít.

Az első egység bemutatja, hogy »mit tettünk le az asztalra« a szocializmus éveiben. Ilyenformán az asztalok (azok letisztult anyaghasználatával, mint a nyers fa, fém és papír), illetve a rájuk helyezett tárgyak jelenségszerű tematikákat közvetítenek. A tematikák leginkább a hétköznapi ember boldogulásának körülményeivel azonosulnak, mint a gyermekkor, család, munkahely, szabadidő, kultúrafogyasztás vagy ezek szigorúan »kordában tartott« formáinak ellenőrzése, a tiltakozás formái és lehetőségei, valamint a »menekülés« lehetséges eszközei.

A kiállítás második egységének kulcskérdése a forradalmi sorsfordító eseményekre fókuszál. 1989 decemberében, a forradalmi eufóriában felszabadul addigi korlátai alól a fényképezőgép, és megjelenik a köztéren mozgó, videózó ember is. A forradalom pillanataiban amatőr és profi fotósok és filmesek, ha kockázattal járt is, hitelesen rögzíthették a történéseket. Ugyanakkor sokan otthonukból, a tévékészülék előtt élték át a forradalmi eseményeket. Így tehát az 1989-es decemberi eseményeket két különböző térben eleveníti fel a kiállítás, megkülönböztetve az utca euforikus forradalmát és a lakásban megélt forradalomélményt.

A kiállítás harmadik egységében visszaköszönnek a tematizáló asztalok, az átmeneti jelenségeket megragadó motívumok. A romániai magyarok önszerveződése, a politikai életbe való bekapcsolódása számos országos esemény kiváltását eredményezte, így a forradalomkor előrevetített nemzetiségi megbékélés a marosvásárhelyi, fekete márciusi események hatására egyfajta kijózanodáshoz vezetett. Mindeközben a rendszerváltás bizonytalan eseménysorai arra késztették az egyént, hogy egyre rövidebb időn belül gyűjtsön új tapasztalatokat, és egyre gyorsabb ütemben alkalmazkodjon a változásokhoz: a kapitalista piacgazdaság addig nem tapasztalt szabályaihoz, a politikai pluralizmus megjelenésének tartalmi eszközeihez vagy a határok könnyített átlépésével kecsegtető kivándorlási tendenciához.

Bár a kiállítás időhorizontja lezárul 1990-ben, a közös történet nem. Számos olyan kérdés merül fel, amelyet egyénileg kell megválaszolni: melyek azok az alapfogalmak, amelyek ma is velünk élnek – akkor is, ha mint politikai projektek sikertelenek voltak? Mi történik azokkal a reményekkel, jövőképekkel, amelyek nem valósultak meg, de együtt élnek velünk? Mi az, amink már megvan, mi az, ami jár nekünk, mi az, amiért harcolni akarunk – és milyen árat vagyunk hajlandók fizetni érte?”

Mivel a rendszerváltás, a közelmúlt a potenciális látogató számára valójában „megélt történelem”, ezért egy mindentudó narrátori pozíció helyett az emberi tapasztalatokra, oral historyra építő „történelem alulnézetből” volt meghatározó a kiállítás anyagának összeállításában. A kiállításban végül egy sajátos egyensúly jött létre a különféle hangnemű részek között: művészi alkotások, kutatói összegzések, antropológiai interjúk és történelmi dokumentumok (naplók, archív fotók és filmek, sajtóanyagok) keveréke alkot egyfajta többszólamúságot. Ez „demokratikus” jogokkal ruházza fel a látogatót, aki a sok hang között nemcsak az éppen hozzá illőt találhatja meg, hanem maga is hangot adhat emlékeinek, történeteinek a weboldal „tedd hozzá” felülete révén. Az együttműködés lehetősége egyfajta nyitottság a közönség felé, ami ugyanakkor a történet lezárhatatlanságára is felhívja a figyelmet, vagy a kiállítás egyik tervezőjét idézve: „Az *Elmúlt jelen* egy kutatási terv.”

A tervezőcsapat maga, már csak szakmai hovatartozása révén is, egyfajta többszólamúságot képviselt – a következőkben a terv és a megvalósítás fázisa közötti folyamatról és a kiállításról mint „kontaktzónáról” szóló reflexióik olvashatók.

Fodor János: Az *Elmúlt jelen* projektről, történészi szemmel

■ Az *Elmúlt jelen*hez valamikor 2019. október végén csatlakoztam, a szűkebb értelemben vett tervező csapat 2020 januárjára állt össze, a május végi fesztiválszezon kezdetét jelöltük ki határidőnek, amelyre a kiállításnak állnia kellett volna. A téli időszak ennek megfelelően ötleteléssel, gyűlésezéssel és dokumentálódással telt, hiszen kerestük magunk számára is a megfelelő fogalmakat, ezeket meghatározásait. Ezeken a gyűléseken alakult ki az alapkoncepció java része. Ezek közül az egyik a cím, amely ugyan nem saját ötletem volt, viszont az eredete felől érdeklődve igencsak kellemes emlékeket idézett meg bennem, még tanulmányi éveimből, amikor D. Lőrincz József könyvéből tájékozódtam az ambivalens diskurzusról.³ Ezúttal nem az említett kettős beszéd miatt lapoztam újra, hanem a kötet előszavában található „elmúlt jelen” szókapcsolat eredete után kutakodva. Az ott ta-

lálható hivatkozás vezetett el Reinhart Koselleck egyik alapmunkájához, melyet a felvilágosodás kritikájáról írt,⁴ és egyik alapgondolata, mint kiderült, adaptálható a romániai rendszerváltás magyar szemszögből való megközelítésére.

A szűkebb értelemben vett tervezőcsapat találkozóinak másik alapkonceptjára vonatkozó eredménye az volt, hogy a bemutatni kívánt jelenségeket, tematikákat „asztalokon” állítjuk ki, ilyenformán egy-egy téma egy-egy asztal tartalmát fogja jelölni. A tematikák kapcsán a történész számára alaptétel, hogy mihez kezd egy olyan helyzetben, amikor a cél egy elég kimerítő jelleget jelöl (a romániai magyarok), ugyanakkor „mindent” nem lehet elmondani, megmutatni, hiszen ez elképzelhetetlen mennyiség lenne, akár lexikonszerűen is megírva. Ekkor merült fel, hogy egy kronológiát kellene készíteni, amely nagyjából szemlézi a legfontosabb eseményeket, és egyúttal lendületet ad azon ötleteléshez, amely a kiállításban szóba jövő tematikák kidolgozásán segít. Bevallottan először vonakodva vállaltam a feladatot, illetve ekkor nem láttam át ennek konkrét hasznát, viszont a március közepén jelentkező pandémia miatti lezárások változtattak a helyzeten. Mindaddig, amíg a kiállítás fizikai megvalósításán nem lehetett dolgozni, a hangsúly átkerült egy olyan weboldal tervezésére, amely a kiállítás „alapozását” szolgálta.

Ez utóbbiban nagyobb mértékben lehetett szakmai részem, hiszen a történeti kronológiának a weboldalon találtuk meg a tényleges szerepét. A kronológia elkészítésében számos dilemmával szembesültem: a lehetséges terjedelmével, a korszakokkal és ezek súlyozásával, valamint a fogalmi keretekkel, amelyeket használunk, hiszen ezek publikussá tétele – ha tetszik, ha nem – kanonizáló hatású lehet. A kiállítás esetében az alapötlet három, szinte egyenértékű idősíkra bomlott: egyik az államszocialista időszak, főleg annak utolsó évtizede, a forradalom, vagyis az 1989. decemberi események, illetve az 1990-es év, amihez a tulajdonképpen 30 éves évforduló is kapcsolódik. A kronológia esetében ezen időszakok megjelenítése, a törésvonalak behatárolása rengeteg dokumentálódást igényelt. Bár kronológiára alpminták léteztek az időszakokra vonatkozólag,⁵ azonban ezek legtöbb esetben sajtóforrások alapján készült idősorok, melyek hiányosságait ki kellett egészítenem, vagy éppen le kellett szűkítenem. Itt vált számomra világossá (és egyben szintén kihívássá), hogy ha az államszocializmus időszakát meg szeretném jeleníteni, akkor bizony ennek kezdetéig kell visszalepni, viszont nem ugyanolyan részletességgel építve, mint annak befejező részét, illetve a további korszakokat. Továbbá a korszakok, alkorszakok elnevezését, behatárolását is szakirodalmi tájékozódás előzte meg: az 1944–1989 közötti időszakot nemes egyszerűséggel kommunizmusnak neveztem, egyetértve Lucian Boia érvelésével,⁶ ugyanakkor nem elvetve a Bárdi Nándor által javasolt „államszocializmus” terminológiát.⁷ Utóbbi szakkifejezésként használtam tudatosan a sajtóban megjelenő anyagoknál, viszont az említett korszak esetében a projekt összességére tudatosan a kommunizmust alkalmaztam, elkerülve ezzel minden félreértésre okot adó lehetőséget, továbbá a fiatalabb generációkra is gondolva, akik inkább érdeklődve, mintsem tapasztalva ismerik meg a korszak sajátosságait.⁸ A különböző alkorszakokat már a teljes szakmai konszenzus általi elnevezéssel illettem (pl. kommunista hatalomátvétel, a sztálinizmus romániai időszaka, Dej- vagy Ceaușescu-korszak stb.). Amellett, hogy az időszakok közötti arányítást is meg kellett oldanom, a kronológia (a weboldalon idővonalnak hívjuk) végső soron politikatörténeti jellegű lett. Ez elsősorban a műfaji sajátosságát tekintve indokolt, mivel ahhoz, hogy bármilyen jelenség megjeleníthető

legyen, meg kellett találni egy ehhez köthető „időpontot”, amikor erről nagypolitikai döntés született. Azonban a projekt munkatársai meggyőzték arról (itt bevallom, hogy igazuk volt), hogy érdemes mindezek mellé a mindennapi jelenségek bemutatását célzó eseményeket is beépíteni. Ilyenformán a végtermék, amelyet én komplex kronológiának hívok, egy adatbázisszerű idővonal, amelynek gazdagon illusztrált képanyagát Bloss-Jáni Melinda gyűjtötte, a szöveget Miklósi Dénes véleményezte, Molnár Beáta és Ferenczi Szilárd gondozta. Remélhetőleg ebben a formában nem csupán egyfajta tudásbázis jellegű támaszt jelent a kiállításhoz, hanem akár az iskolai oktatásban vagy a személyes érdeklődés kielégítésére is hasznosnak bizonyul.



Baász Imre ingSOROZATA a Kriterion kisebbségi könyvkiadó történetével párosítva. Szatmárnémeti, Szakszervezetek Művelődési Háza. Moroz Zoltán fotója/Eurotrans Alapítvány.

A pandémiahelyzet lazulásával ismét kilátásba került a kiállítás fizikai megvalósítása: amellet, hogy szinte rekord gyorsasággal kellett elkészülnie, csaknem párhuzamosan zajlott ennek fizikai felépítése, valamint a szükséges anyaggyűjtés, továbbá a szövegek véglegesítése. Itt szintén szakmai dilemmaként élttem meg a már említett asztaltematikák tartalmának történeti jellegű összeállítását, ugyanis a kiállítás esetében nem a kronologikus elv érvényesült. Számomra az egyik legpozitívabb élmény a kortárs művészeti alkotások beépítése a megjelenített tematikák közé, amelyek, mint kiderült, tökéletesen kommunikálnak és harmonizálnak a közvetített tartalommal. Egyetlen példát emelnék ki ezek közül: Baász Imre egykori kortárs képzőművész *A mítosz születése* című, a kiállításban is megjelenített installációját. A mindössze két elemből álló installáció erős üzenettel és tartalmi töltettel bír. Az 1981-ben Sepsiszentgyörgyön készült alkotás része volt egy performansz akciónak. Baász ugyanis tudatosan használta a korabeli illegálisban működő kommunista elemeket: a röpcédulák tartalma, szövegvilága (különösen az „olvasd el, és add tovább” konspirációba avató jel-

leg) semmilyen rendszerellenes elemet nem tartalmazott, ráadásul bevallottan a kommunista párt alapításának 60. évfordulójára készült. Hasonlóan az installáció részeként működő, fehérből fokozatosan vörösre változó ingek sorozata is számos jelentéstartalommal bír.⁹ Az installációhoz hozzátartozott egy performansz, ez esetben egy éjszakai röpcédulázás, mely az eseményt hirdette. Emiatt Baász majdhogynem bajba keveredett a hatóságokkal, mivel elfogták, viszont engedélye volt, hiszen ráadásul formailag semmilyen (a rendszer szempontjából) illegális tartalmat nem közvetített, csupán az idő-cselekmény együttesével okozott zavart a rendszerben.¹⁰ A munka mai szemmel nézve is kortalan, hiszen az akkori rendszerrel szembeni ellenállás részeként egyaránt kiemelhető, mindemellett tökéletesen kommunikál az ellenállás-tiltakozás formái asztaltematikáival, ahova már tudatosan válogattam az egyik erdélyi magyar hírügynökségi jelentést Baász későbbi meghurcolásáról. Baász installációja ilyen szempontból sokkal beszédesebb, mint az egészzet dokumentáló, kizárólag szöveges történeti narratíva (mint amilyen a weboldalon megjelenő idővonal), amelynek beépítése a kiállítás kereteibe ékes példája a történettudomány és a képzőművészet találkozási terepének. Illetve annak, hogy egy ilyen jellegű kiállítás integrálni tudja a kortárs képzőművészeti alkotást úgy, hogy a tartalom történettudományi szempontú hitelessége megmarad, sőt a kettő egymásra erősít.

Összességében a kiállítás a történész számára is számos haszonnal járt: többek között megtanultam, hogy a képek tartalma önmagában nem az egyedüli információt közvetítő elem, legalább ennyire érdekes és fontos a kép készítőjének nézőpontja, története is. Továbbá, és valószínűleg ez a legfontosabb, bár a történészszakma hajlamos „magányos farkasként” a saját kis kutatásának elefántcsonttornyába zárkózni, a csapatmunka – annak számos kompromisszumot szülő feszültségével együtt – sokkal gazdagabb megvalósításhoz vezet.

Blos-Jáni Melinda: (Meg)látni és összerakni a történelmet

■ A többszólamúság és az jelentésárnyalatok megfelelőjeként az *Elmúlt jelen* kiállítás különböző médiumú és stílusú képek, szövegek és tárgyak alkotják, amelyek összeolvasása bizonyos mértékben a látogatóra van bízva. Az összeillesztésük nyilván tudatosabb: leginkább a kulesovi montázselvhez hasonlít, miszerint az $1+1=3$, azaz a két egymás mellé helyezett objektum az összeillesztés révén egy olyan új jelentésre tesz szert, amit az egyes elemek önmagukban nem hordoztak. A különböző elemek összeillesztése nem azonos az egyenműsítéssel vagy egységesítéssel, hanem olyan technika ez, amely felvállalja a töredékességet, azzal, hogy láthatóvá teszi az építőelemek közötti törésvonalakat. Olyan interpretációs stratégia ez, amelyikre Gilles Deleuze és Félix Guattari assemblage-fogalma¹¹ reflektál a legjobban: heterogén elemek kapcsolatrendszer alakul ki a kiállítás keretei között. Ez egy olyan asszociációs struktúra, amelyikben a nagyon különböző elemek egyenértékűként vesznek részt, tehát valamennyire megtartják a saját autonóm tárgyi mivoltukat. A kiállításba beválogatott tárgyak, fotók és videók esetében például törekedtem arra, hogy a képek ne rendelődjenek alá, ne váljanak valamilyen szöveg illusztrációjává, hanem a képek a szövegek partnerei legyenek abban, hogy a nézőben beindítsanak egyfajta ráhangolódást, saját emlékek közötti keresgélést, netán reflexiót. A városok átépülése és az urbanizációs folyamatokról szóló asztalon ennek megfelelően a képek nem a kutatói narratívát kísérik, hanem a Gagyí József által válogatott, tömbházlakóvá vá-

lásról szóló interjúrészeket. A szubjektív beszámolókból kirajzolódó privát szférát sajátos módon egészítik ki a Román Építészek Egyesületének fotóarchívumából származó, lakónegyedeket ábrázoló fotók, amelyek egy másképp definiálható, külső nézőpontból tekintenek a megvalósult modernizációs tervekre. Ugyanígy a szocialista gyermekkor témáján belül a kisgyerekek munkáról és foglalkozásokról szóló (naiv és intim hangulatú) beszámolóí találkoznak a szocialista sajtót (Minerva archívum, *Új Élet* fortepan képek) kiszolgáló képanyaggal.

A képek asszociatív használatát nagyban segítette a projekt weboldalán kronologikusan és tematikusan rendezett fotóanyag. A politikatörténeti idővonalat ugyanis több mint 1500 fotó kíséri, amelyek 52 forrásból, közgyűjteményekből és magánszemélyektől származnak. Ezeket a képeket a weboldalon a nagy történelmi eseményekhez társítva, a kronológia logikája szerint rendeztük el, míg a kiállításban inkább az asztaltematikák szerint próbáltuk a társadalmi összefüggéseik terében olvashatóvá tenni. Létrejött tehát egy képgyűjtemény, amelyik a romániai magyarok második világháború utáni történetéhez kapcsolódik, azonban a projekten belül különböző kontextusok, összefüggések hálózatának válik részévé.



A képek és szövegek, monitorok és tárgyak polifóniája a kiállítás nagyváradi helyszínén. Vakarc Lóránd fotója/Eurotrans Alapítvány.

A weboldalon a képek egyrészt arra hivatottak, hogy megmutassanak egy eseményt, egy jelenséget. Ez a fajta pozitívista, „összegyűjteni a világot kicsiben” attitűd azonban a 21. században tarthatatlan: egyrészt minden olyan eseményről, ami ma relevánsnak számít, nem készülhetett dokumentarista fotó, másrészt a fotografikus képektől nem várhatjuk el, hogy ikonikus, sűrű képekként viselkedjenek, amelyek magukban foglalják a történész meséjét és a résztvevők szubjektívjét is. A történelem nem egy kép, hanem egy másfajta konstrukció, másrészt a képek megannyi történetet tudnak illusztrálni és láthatóvá tenni (egy kép sosem önmagában jelent valamit, hanem attól, ahogyan felhasználják, vagy szöve-

gekkel társítják). Az idővonal képeit éppen ezért sorozatokba rendezve láthatjuk, amelyek mininarratívaként kísérik a történész sűrű szövegeit, kiegészítik, vagy más szempontból világítanak rá egy korszakra. Például az 1949-ben Csíksomlyóra lóháton bevonuló Márton Áron fotója (amelyik az esemény egyetlen vizuális dokumentuma) olyan képek kíséretében látható, amelyek a pünkösdi búcsú megakadályozására részervezett kultúrvetélkedő versenyzőit mutatják. Másutt, a táncházak és az RTV *Kaláka* című műsorának 1977-es megjelenéséről szóló bejegyzésnél valójában a népi kultúra felértékelődésének különféle változatait, hatásait bemutató vizuális anyagot válogattam.

Hogyha a képek tartalmát, ikonográfiáját nézzük, akkor visszatérő motívumként a tömegek, felvonulások képe tűnik ki. A rendezetten, koreografáltan felvonuló munkások, táncoló gyerekek képe egy korszakspecifikus téma, a felvonulás pedig egyfajta kiállítás a kommunizmus humán erőforrásainak. Míg az ornamensként mozgó tömegek képét hagyományosan a diktátor házaspár 1971-es koreai látogatásához szokták kapcsolni, a képgyűjtés során a felvonulások történetisége sejtett fel, hiszen már az 1944-es évtől találni felvonulós képeket a különböző erdélyi városokban. Az erdélyi felvonulások képei ennek megfelelően a kommunizmus alkorszakainak mindenikéhez bekerültek, a kiállításon pedig egy válogatás látható ezekből *A hatalom rituális helyei* című asztalon, amelyen a hatalom képei paradox módon kis méretben vannak installálva.

Ugyanakkor az „elmúlt jelent” különböző képtípusok képviselik, hiszen teljesen más apparátus állhatott az államszocialista sajtófotó, a tévéműsorok, a közművelődési házak fotó- és filmkörei vagy a privát fotók készítőinek rendelkezésére. 1989 decemberében egy más erő hatására, a forradalmi eufóriában felszabadul addigi korlátai alól a fényképezőgép, és megjelenik a köztéren mozgó, videózó ember is. 1989 decemberében amatőr és profi fotósok és filmesek, ha kockázattal járt is, hitelesen rögzíthették a történeteket. 1990-ben a köztéri civil megmozdulások velejárójaként ez a tendencia folytatódott, miközben az utcákon megjelentek a reklámok, és a televíziózás sokszor a sorsformáló eseményeken való részvétel szimulákrumává vált. A képtípusok különbségeit a különböző korokat megidéző képernyők (kontrollmonitorok, katódcsöves tévékészülékek, projektorok és LCD-k) is jelzik, sőt a kiállítás központi építményét is a képtípusok, a médiumhasználat különbsége és történelemformáló ereje inspirálta: az 1989-es forradalmi eseményeket Erdélyben egy amatőr fotókból álló, utcát jelképező videoinstalláció mutatja be, és egy lakásbelső, amelyikben a diktátor nyilvánosság előtti megbuktatása és a tévés forradalom látható egy televíziókészüléken. Tehát a történelmi esemény és a képi esemény mégiscsak egybeesett, és a médium maga is a kiállítás történelmi forrásává lett.

Miklósi Dénes: Lehetne az *Elmúlt Jelen* kiállítás egy folyamatosan továbbfejleszthető kiállítástípus?

■ A jelen kiállítás kapcsán utólag jutott eszembe a kétezres évekből egy kiállítás, amely az akkori események sorából éppen a társadalmi tudatosság fontosságára, ennek aktualitására összpontosított. *Extra-medium Cluj – Exploring Normality in Architecture* címmel 2008-ban a Plan B Galériában volt látható. Már önmagában – mivelhogy urbanista szempontból tematizálta Kolozsvár intézményrendszerét – alternatív megoldás volt egy építészeti egyetem műhelyének a kortárs művészeti galéria terében való bemutatása. A műhely látható felületekkel dolgozva, analitikus

eszközökkel kutatta Kolozsvár urbánus anatómiáját. Önmagában az informális megjelenés mint kiállítási forma felhasználóspecifikussága folytán azóta is aktívan használt és egyre kiaknázottabb mint információ-összkép pl. az ingatlanfejlesztési szférában. Akkoriban a köztérben nehezen volt hozzáférhető és olvasható a város és specifikusan Kolozsvár intézményi hálózatának rendszere. Nekem valahogy úgy maradt meg az a kiállítás, mint ami impulzusokat ad egy láthatatlan energiafelület keringéshez. A 2004 utáni években is keveset javult az örökölt intézményi szolgáltatások szintje. Jóval az elvárt normák alatt volt, és még ma is az elvárások alatt van. Időközben a volt alternatív, kis intézmények rendszere felnőtt (?), de az első generációja majdnem teljesen eltűnt (vagy átlépett a globális piacra), majd mások jelentek meg. Ezek valami folytán nem tudták kitermelni a saját és együttműködési normáikat a formális intézményi rendszer viszonylatában sem, így szerintem ezért sem tudtak versenyképes helyzetet teremteni ezekkel.

Hogy nem lehet szerződést kötni ma a kolozsvári Diákházzal – itt már az *Elmúlt jelen* kiállításról van szó. Ez a rugalmatlanság benne maradt a rendszerben, ahogy ezek az intézmények nem látszanak építkezni fogalmakkal és lokalitással. Részünkről az egyik impulzus ez volt, ami a tervezést elindította: maguk a helyszínei az utazó kiállításnak. A lokalitás rekonstrukciója nélkül nem lehet egyensúlyt találni egyidejűen a globális erő feszültségében, mert ahhoz, hogy megtörténjenek dolgok, a sorrendet talán nem kellene egyirányúra kötni. Van olyan, amikor a lokálisnak is lehet elsőbbsége.

Az *Elmúlt jelen* utazó kiállítás választott helyszínei (amelyek kulturális vagy más funkciójú terek; ma épített örökségi terek) egyben társadalompolitikai kontextusok. Ezek az 1989 előtti szocialista társadalomból ránk maradt volt szakszervezeti vagy diákművelődési házak felemásságukban, koherens vélemény híján disszonáns örökségként maradtak velünk. Tudva, hogy reformálatlan intézményekkel, ezek tereivel kell dolgoznunk, úgy döntöttünk, hogy telepíthető és adaptálható installációval fenn tudjuk tartani a kiállítás konceptjét. Így az alapberendezés, az asztal mintegy kinyitott könyv, körbejárható megnövelt felület, ugyanakkor egyenként hozva létre mikro-kiállítótereket a különböző történeteknek. Ezzel – amit a nagy tér másként tud, vagy egyáltalán nem – az asztal mint kiállítótér megsokszorozza a történetek külön és összefüggésekben való olvasását és értelmezési lehetőségeit, olvasólámpákkal megvilágítva. Csak ritkán jelenik meg egy-egy nagy, álló világítótest, összefogva specifikus egységeket, fényt derítve, akár egy filmszettben.

Egy másik asztaltípus, mintegy lépcsős piramisforma, egyetlen darabként kapta azt a funkciót, ami a néző figyelmét kalibrálhatja, tudatosíthatja, hogy a jelen kiállítás, amiben tájékozódni készül, maga a kiállítás mint médium egy bizonyos tradícióba illeszkedik. Ebben az esetben ez a 19. században létrejött nagy világkiállítások hagyománya; abban kialakított berendezési tárgyként már megjelentek ezek a piramisformák, ahol az ipari termelés gazdagságát mutatták meg az érdeklődőknek. Ezt a formátumot átvette a kommunista blokk is bőséget demonstráló, a mezőgazdasági és az ipari árutermelést fetisizáló emblémaként. A szocializmusban a telepített tribünök és az összes ilyen kulisszaszerű építmény érintkezett ezzel a „van, ami nincs, nincs, ami van” dologgal. Ez a fajta bőség paradox volt, főleg a szocializmus utolsó időszakában, amikor a modernizációs folyamat megbicsaklott, és inkább demodernizációba ment át. Akkor volt a legfeltűnőbb a kontraszt, hogy mintegy fikció, azok a termékek, amik végül is hétköznapi fogyasztási eszközök voltak, az alapélelmiszerek például, csak kiállítási körülmények között voltak láthatóak.



A piramisasztal a nagyváradai helyszínen. Vakarcs Lóránd fotója/Eurotrans Alapítvány.

Az *Elmúlt jelen* kiállításban a preparált vörös piramisformán megjelenő fogyasztási termékek csak hű, egyszer égetett porcelán lenyomatai az igaziaknak. Ez az asztal tartalmaz gyümölcsöket, de ezek a gyümölcsök olyanok, mint amikor egy analóg filmmel dolgoznak, és soha nem hívják elő papírra, nem nagyítják fel, hanem mindig csak a negatívját látjuk. Valahol ezzel próbál operálni, hogy helyezze el a látogatót is, hogy valahogy gondoljon arra a helyzetre, hogy ez is csak egy a kiállítások sorában, ami nem garancia, attól még a valóság nagyon más lehet. Értelmezhető ö nirőniának, de elfogadtuk mindannyian, hogy a kiállításra mint műfajra reflektálni kell. Onnan is eredeztethető a kiállítás összetettsége, hogy olvasgatva az 1989 előtti és utáni naplókat, azt is bizonyította számomra, hogy monokultúrában élünk. Valamilyen kultúrának a kizárása megteszi a hatását hosszú távon. A keleti blokkra jellemző volt, hogy a szovjet ideológiának a terjesztése eleve tartalmazta ezt a szövegalapú kultúrát. A vizualitásnak a periferizálása folytatódott a rendszerváltás után is.

Tehát a piramisasztal hozzájárulhat a kiállításban szereplő kortárs művészeti munkák és etnográfiai tárgyak közti távolság csökkentéséhez is. A kortárs művészet¹² majdnem észrevétlenül besimul a kiállításba, tehát nincsen egy szigorú, külön kurátori koncepciója annak, hogy a művészet hogyan épül bele, miként közelít az asztaltematikákhoz. A kortárs művészet recepciója sokszor azért nem történik meg, mert nincsenek megfelelő terei, tehát nem azért, mert a kortárs művészet nem érthető, hanem azért, mert hiányzik az a része a köztérnek, ahol ezzel lehet foglalkozni következetesen, hogy érthetővé váljon.

Molnár Beáta: Helyek és terek

■ Az *Elmúlt jelen* kiállítás – azon túl, hogy önmagában tereket és helyeket terem – emlékeztet a múltat idéző gesztusként is értelmezhető. Nem azért, mert emlékeztetni akar, hanem azért, mert koncepciójából adódóan olyan men-

tális folyamatokat aktivál, amelyek élményszerűek, ezáltal nem maradhatnak reflektálatlanul. Az emlékezés alakzatainak rendszerint tér és idő tekintetében konkrétan kell lenniük, azaz megkívánják, hogy bizonyos térbeli hely kapcsán öltsenek alakot, illetve meghatározott időponthoz kötődjenek, hiszen minden, ami meg akar szilárdulni, konkrét helyszíneket és időpontokat teremt magának. Ezek a helyek és időpontok nemcsak személyközi érintkezési/találkozási színtérként léteznek, hanem „szimbólumokat és emlékezési támpontokat kínálnak a térben”.¹³ Természetesen a kiállítás nem csak tereket, helyeket jelölhet, ugyanezt teheti múltbeli eseményekkel, történésekkel, személyekkel, elvekkel.



A kiállítás látképe a szatmárnémeti Szakszervezetek Művelődési Házában.
Vakarcus Lóránd fotója/Eurotrans Alapítvány.

Ilyen értelemben a tér- és idődimenzió közös megnyilvánulási formái nemcsak kulturális, hanem társadalmi folyamatokra is reflektálnak. Saját szelekciónk és értelmezésünk függvénye, hogy mindebből mi az, amit kiemelünk, mi az, amit megmutatni, hangsúlyozni kívánunk: mit merítünk ki az időből, és azt hogyan elevenítjük meg a térben.

„A tér egy olyan hely, amivel az ember valamit végez” – állítja Michel de Certeau egy mottóban. A kiállítási térben nem dolgokkal, hanem emberi tevékenységek, társadalmi gyakorlatok, cselekvések eredményeivel találkozunk. „Egy adott helyen megjelenő mozgás és idő alakítja át (és ki), ruházza fel történelemmel a teret.”¹⁴ Tehát bármi mögött, amivel találkozunk a kiállításban, társadalmi-kommunikációs folyamatok eredményeképpen létrejött emberi szándék rejlik, és a tér-idő-kultúra-kommunikáció folytonosan változó összefüggésrendszerének kereteit jelöli.

Vizsgáljuk meg azt a kapcsolatrendszert, amiben a tér és a hely létrejöhet. John Agnew szerint a *tér* és a *hely* testvérfogalmak, amelyek csak az egymáshoz való viszonyukban érthetők meg igazán.¹⁵ A szerző a *laci*m (having an address) és *lak*-hely (living at that address) fogalom párosához hasonlítja a tér és a hely viszonyát.

Tehát nem kizáró vagy párhuzamos ellentétként kell értelmezni a két fogalmat, ugyanis kölcsönkapcsolatban állnak egymással. Kiállításunk kontextusában a tér mindig adott (a már említett épületek: szakszervezeti házak, művelődési központok, zsinagógák), ezen belül pedig adaptálni kell a helyet – a kiállítást magát. Sosem épülhet fel kétszer ugyanúgy, ugyanoda, elemei nem helyezhetők el egyformán. A három idődimenziót jelölő tárgyak és helyek (tematikus asztalok – kommunizmus évei, „doboz”, az utcai és tévés forradalom helyszínei – a forradalmi pillanatok, tematikus asztalok – az első szabad év) konceptuálisan illeszkednek egymáshoz és az őket keretező terekhez is. Például míg a szatmárnémeti Szakszervezetek Művelődési Házában egyszerre három síkban (három emeleten), fragmentáltan jelentek meg a különböző témák és idődimenziók, a nagyváradi Neológ Zsinagógában egy síkban és sokkal lineárisabban helyezkedtek el.

A hely – ez esetben a kiállítás – mindig a tér kitüntetett terepe, ami beépül, betölt, megjelenít. *Nem maga a tér, hanem a tér kivételes aspektusa.* A hely mindig más, nem képes ugyanazt a perspektívát kétszer elfoglalni, ugyanis mindig egyfajta személyes viszonyulást, adaptációt feltételez. Nem elszigetelten létezik, hanem a valóság és a valós tér meghatározott kontextusaként. Ezek a helyek az emlékezés színtereivé is válhatnak, olyanokká, ahol a hely és a reprezentáció egybeolvad: „színre vitt helyekké” alakulnak.¹⁶ Az *Elmúlt jelenben* a reprezentáció nem csupán ábrázolás, hanem olyan „színre vitt”, többszólamú valóság, amelyben külső-belső, akár időben is változó (olykor összemosódó) nézőpontok találkoznak.

Akkor mégis mi az, ami alapján meghúzhatunk egy ún. jelentésbeli határvonalat tér és hely között? Az elméleti határvonal meghúzásában két tényező játszik szerepet: a *lépték* és az *idő*. Gyimesi Zoltán az agnewi gondolatot kiegészítve azt hangsúlyozza, hogy a lépték afféle „mediátorként” viselkedik, relativizálva a hely fogalmát.¹⁷ Szerinte – annak függvényében, hogy milyen szempontokat és milyen méretű egységeket tekintünk relevánsnak – bármi helyé változhat. A hely ugyanis a tér egy formája, azaz a térben lokalizálható helyszín, egy kisebb léptéki fok. Egy konkrét hely sohasem önmagában létezik, hanem egy nagyobb háló vagy rendszer elemeként, ez jellemző az *Elmúlt jelenre* is. A lépték mellett a sorrendiség (a szintek, az idődimenzió kérdése) is lényeges tényező, hiszen már önmagában az arányok is elsőbbségi és függőségi viszonyokat képezhetnek,¹⁸ ám a kiállítás kontextusban ilyesméről nincs szó. Tehát a hely és a tér nyelvi és képzeletbeli körülhatárolása nem azért szükséges, hogy egymás alá vagy fölé rendeljük a két fogalmat, sokkal inkább az egyértelmű, pontos kontextus megalkotása és a következetes fogalomhasználat érdekében történik.

A lépték mellett az *idő* egy másik olyan fogalom, amely segítségével megérthetjük a hely és tér viszonyát. Gyimesi szerint a hely ismerős és jelentéssel bír számunkra, ezért azt érezhetjük, hogy oda (hozzá, belé) tartozunk.¹⁹ De ahhoz, hogy ismerőssé, otthonossá váljon, és jelentésekkel telítődjön, időre és viszonyulásra van szükség. Ezért gyakran a múlttal, az időben távolibbal asszociáljuk, nosztalgikus érzéseket rendelünk hozzá. John Agnew ezzel kapcsolatosan úgy fogalmaz, hogy a hely egy érzet vagy hangulat (*sense of place*), amely ragaszkodást indukál, vagyis olyan identifikációs folyamat, amely magába foglalja mind az egyén/társadalmi csoport, mind a hely szellemét.²⁰ Amennyiben ezt a kiállításra vonatkoztatjuk, érzékelhetővé válnak a párhuzamok. A megjelenített téma és tartalom olyan keretezésben valósult meg, amely – bár nem ez volt az elsődleges a célunk – képes nosztalgikus, személyes kapcsolódást teremteni, hiszen a látogatók számára gyakran ismerős, otthonos reprezentációkról van szó.

Foucault hívja fel a figyelmet arra, hogy minden térkiszajátítási technikánk, a tér behatárolásának ismerete ellenére még nem sikerült a teret magát és annak működéseit teljes mértékben megismernünk (és deszakralizálnunk).²¹ Még mindig beszorítjuk az ellentétes fogalmak közé (magántér/köztér, családi/társadalmi tér, kulturális/hasznosítható tér), így megfosztva magunkat bizonyos jelentések rétegzettségének megtapasztalásától. A tér, amelyben élünk, önmagában többnemű tér, viszonyrendszer. A térrel/hellyel való bánás a kiállítás számára létfontosságú. Már ezáltal is olyan üzeneteket tud megfogalmazni, amelyek hatással vannak a látogatókra: vonzóvá vagy taszítóvá, otthonossá vagy idegenné, hidegké vagy meleggé tud válni egy-egy kiállítás csupán a térelrendezés által. Az első benyomás kialakítása, a hangulatteremtés szintén a tér és hely összjátékának feladata és „felelőssége”, ezért is olyan fontos kellőképpen észlelni, érzékelni és megélni mindazt, ami körülvesz bennünket, ha belépünk nemcsak az *Elmúlt jelenbe*, hanem bármilyen kiállításba.

■ JEGYZETEK

1. Kolozsvár: 2020. 08.19 – 08. 29. Szatmárnémeti: 2020. 09. 03 – 09. 15. Nagyvárad: 2020. 09. 22. – 10. 04. Tervezett helyszínek: Marosvásárhely, Csíkszereda, Sepsiszentgyörgy, Bukarest, Budapest.
2. A résztémák kidolgozásában segítséget nyújtó szakértők: Bartha Katalin Ágnes, Gagyi József, Kiss Tamás, Könczei Csilla, Szabó Árpád Tőhötöm, Székely István Gergő, Tibori Szabó Zoltán, ifj. Toró T. Tibor.
3. D. Lőrincz József: *Az átmenet közéleti értékei a mindennapi életben*. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2004.
4. Reinhart Koselleck: *Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*. Berg Publishers Ltd., Oxford – New York – Hamburg, 1988.
5. Itt elsősorban az adatbank.ro, a forradalom kronológiái (<http://ispmn.gov.ro/hun/page/cronologia-evenimentelor-din-1989>), valamint az összefoglaló munkákban publikált válogatott idővonalak (pl. *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*. Szerk. Bárdi Nándor – Fedinec Csilla – Szarka László. MTA Kisebbségkutatási Intézet, Bp., 2008.) egyaránt tanulságosnak bizonyultak.
6. Lucian Boia esszéjétében a romániai 1947–1989 közötti rendszert kommunizmusnak nevezi, azzal érvelve, hogy ugyan a rendszer nem mindenhol és mindenkor ugyanazon intenzitással nyilvánult meg, illetve a legliberálisabb kommunizmus is totalitárius rendszer volt, ezért szerinte ahhoz, hogy állandó vonásai által meghatározzuk, egyetlen név is elegendő. Lucian Boia: *A román kommunizmus különös története (és szerencsétlen következményei)*. Koinónia Könyvkiadó, Kvár, 2017. 8–11.
7. Bárdi Nándor következetesen az „államszocializmusról” beszél munkáiban, ugyanis szerinte ez a fogalom ragadja meg a romániai rendszer lényegét, melyben a különböző alkorszakoktól függetlenül a pártállami érdekek befolyásolták a mindenkorai kisebbségpolitikákat. Bárdi Nándor: *Отthon és haza. Tanulmányok a romániai magyar kisebbség történetéről*. Pro-Print Könyvkiadó. Csíkszereda, 2013. 473.
8. Itt arra gondolva, hogy ha államszocializmusként jelenik meg a projekt kapcsán az időszak elnevezése, akkor jogosan felmerülhet azon kérdés, hogy „jó-jó, de mikor volt kommunizmus?”
9. D. Lőrincz József szerint a vörösre váltó inszorozat értelmezhető a két világháború közötti börtönviselt és olykor megkínzott elvtársak véreként, a fehérből vörösre változás az erkölcsi tisztaság eltűnéseként, esetleg a kommunistává válás fokozataiként. D. Lőrincz József: i. m. 86.
10. D. Lőrincz József: i. m. 86.
11. Lásd Gilles Deleuze – Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (Trans. Brian Massumi.) Minneapolis, 1987. 88–91.
12. A kiállításban munkáikkal részt vevő kortárs művészek: Antik Sándor, Baász Imre, Claudiu Cobilanschi, Kispál Attila, Kispál Ágnes-Evelyn, KissPál Szabolcs, Könczei Csilla, Lakatos Miska, Miklósi Dénes, Miklós Szilárd, Ciprian Mureșan, Iulia Toma, Török-Illyés Orsolya, Wanek Ferenc.
13. Barna Gábor: *Idő és emlékezet*. In: Fejős Zoltán – Szíjártó Zsolt (szerk.): *Turizmus és kommunikáció*. Néprajzi Múzeum, Bp. – Pécs, 2000. 154.
14. Szíjártó Zsolt: *Szimbólumteremtés – élményfogyasztás: a tér szerepe a turizmusban*. In: Fejős Zoltán – Szíjártó Zsolt (szerk.): *Helye(in)k, tárgya(in)k, képe(in)k*. Néprajzi Múzeum, Bp., 2003. 21.
15. John Agnew: *Space and Place*. In: Paul Cloke – Ron Johnston (eds.): *Handbook of Geographical Knowledge*. Sage, London, 2005. 82.
16. Biczó Gábor: *A hely és a reprezentáció*. In: Fejős Zoltán (szerk.): *Színre vitt helyek*. Néprajzi Múzeum, Bp., 2011. 16.
17. Gyimesi Zoltán: *A tér és hely viszonyának értelmezése az angolszász tértudományi hagyományban* (Kompex regionális elemzés szeminárium: A hely és a tér értelmezései, viszonya). Eötvös Lőránd Tudományegyetem, Természettudományi Kar, Regionális Tudományi Tanszék, Bp., 2012. 3.
18. Uo.
19. Uo.
20. John Agnew: i. m. 23.
21. Michel Foucault: *Más terekről*. 1967. (Ford. Erhardt Mikós) <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (utolsó megtekintés: 2020. május 27.)

NAGY ATTILA

Az a néhány

Az a néhány arc
Az a kevés mosoly
Az a könny az arcon
Hogy eléje omolj

Kézen a megfakult erek
Szempillák szemöldök-ereszek
S a lombok mindezek felett
Egy nagyszülő ahogy nevet

Merengek mert most ez a jó
Görög vizeken visz hajó
Oda ahol az ég s a föld
Nem azért van hogy örököld

Eltűnni hosszan épen nevetve
A végtelenbe beleszeretve
Ringani mint egy kisgyerek
Kit ringatnak szelíd meleg szelek

2020. május 30., Vadad

A vers a fényre araszol

I.m. Pilinszky és Székely János

Írom a verset: hallgatok.
Álomban, némán ballagok.
Este van, ég a sarki fény.
Ödöng előttem: alki, vén.

János úr súgja: ne siess!
A sor, ha késik, csak kiles
Magának – nem hagy el soha
A vers, az édes mostoha.

Álomban, némán ballagok.
Bimbóik ontják parlagon:
Csukódik, nyílik benn a sor,
A vers a fényre araszol...

2020. május 30., Vadad

CZESŁAW MIŁOSZ

ELÉGIA

■ Magánügyem, hogy édesanyám, Weronika Miłoszowa, akit októberben repatriáltak Vilnóból, november 22-én Gdańsk közelében, hastífuszban meghalt. Ez az én magánügyem és magánveszteségem. Imái és gondviselése nem fog többé oltalmazni a veszélytől, ahogy ezt a német megszállás hosszú éveiben tették. Nem lesz többé jelen, mint kötelék, az időn és a föld térségein át. Csupán az a keserű érzés maradt meg utána, hogy a gyerekek sohasem tudják a szüleiket úgy szeretni, ahogyan kellene.

Halála tényét nemzetem veszteségeinek általános számlájára írom. Bármilyen volt személyes bánatom, nem vagyok képes ezt elválasztani attól, amit az egyik legszerencsétlenebb nép sorsa fölött érzek. Látszólag nyugodtan viseltem el a népem körülvérvő szerencsétlenségek látványát. De voltak percek, amikor egyszerűen elfojtották torkomat a részvét könnyei. Az emberben, ez köztudott tény, kevés a jóérzés. Minden, ami az éhségből, félelemből, becsvágyból és az erotikus izgalmakból ered – szemét. Az embert csak a részvét mentheti meg. Ezek után a tapasztalatok után feltételezem, hogy kizárólag az emberi kezeknek azok a művei maradandók, amelyek a részvétből erednek. Áll ez a költészetre is. Ma is érvényes Arisztotelész formulája, hogy a tragédia alapja a részvét és a rettegés.

Az évek során gyakran feltettem magamnak a kérdést, hogyan van ez, hogy a lengyeliségnek, bár annyi jó tulajdonsága van, miért oly kemény a szíve. Vagy nem is kemény, de valamilyen nemtörődomséggel viszonyul az emberi sorsokhoz, hiányzik belőle a gyöngék, védtelenek, jó értelemben vett együgyűek sorsának megjobbítására törekvés. Hiányzik belőle az, amit a csehek *humanitás*nak (emberieségnek) neveznek, és ez a hiány nemegyszer politikai hibák forrása. A lengyel demokratikus mozgalmakat mindig valami doktrinális elvontság jellemezte, nem keringett bennük vér, eszméiket nem élénkítette az azonnali segítségnyújtás a gyöngéknek, az igazságtalanságot szenvedőknek, nem járták át annak a nemzetnek a testét, amelyik nem szeretett iskolákat, árvaházakat, öregotthonokat építeni, és közömbösen szemlélte a parasztokkal szembeni véres igazságtalanságokat. Amikor eljött a nemzetek nagy számadásának a napja, hogy melyik mit tett – a lengyelek saját társadalmi hagyomány nélkül jelentek meg, saját baloldali mozgalmak nélkül és saját tevékeny vallásosság nélkül, ami képes lett volna nagyszabású karitatív akciókra. A nemzet hagyta, hogy a jobboldal befolyása érvényesüljön, egy olyan formációé, amelyik teljesen rugalmatlan és elveszett volt a világhelyzet új feltételeit illetően, ezért hirtelen erőszakkal kellett baloldalt létrehozni: ezt sokan idegennek érezték, valami olyannak, ami kívülről jön.

Nem én voltam az egyetlen, akinek hiába szorult a keze ökölbe a lengyel érzéketlenségen. Ez történt 1939 szeptemberében, amikor hosszú sorokban feküdtek a sebesült katonák az útszélen, de sehol se volt sebesültszállító autó, nem volt, ami elszállíthatta volna őket, mivel azokat magukkal vitték délkeletre az egészséges, erős urak, hogy „tovább harcolhassanak”. A kiszáradt, fekete ajkú, porral vastagon borított sebesültek már fölöslegeseek voltak, csakúgy, mint az el-

esettek özvegyei és árvái, akikkel szemben az igazi lengyel – aki csak azokat becsüli, akik *action directe*-re, cselekvésre képesek – türelmetlenséget érez. Ez a kép, amit egy kellemes szeptemberi délutánon láttam, a Visztulán túli ágyúdörgéssel, a lángoló Kurow háttérében, akkor jelképes volt számomra. Lehet, hogy tévedtem. Lehet, hogy a vereség és az ezzel kapcsolatban kialakult káosz hatott rám. De később hányszor kellett Norwid szavainak igazat adnom, arról, hogy a lengyel emberben óriási a hazafi, és törpe az ember – *tragikus semmi vagyunk és gigantikus neveltség*. Mert „az egész világ ihlete” voltunk, és Varsóban minden más megszállt nemzetnél nagyobb mennyiségű újságot adtunk ki. Hajlamosak vagyunk a saját hősiességünk hangoztatására. De senki sem kérdi, vajon az akkor a mérlegre dobott emberéleteket mennyire egyensúlyozta a mérleg másik oldala, hogy az emberi élet súlya vajon jelentett-e valamit azoknak, akik ezzel rendelkeztek. Szemtanúi voltunk olyan gyerekek halálának, akik az „Okóber”-t és a „Lengyelország harcol” jelszavakat írták a falakra, láttuk fiatal futárlányok halálát, akik ostobaságokkal teli újságokat hordtak szét – és találkoztunk a kávéházakban feletteseikkel. Azok könyveket rendeltek, és közölték: „*kell lennie áldozatoknak*”. Amikor egy bizonyos csoport propagandát indított az újságocskák ellen, azt javasolva, adjanak ki inkább könyveket, amik senkit sem sértenek, mert nem lehetett őket megkülönböztetni a háború előtt kiadott könyvektől – ez az emberi élettel való takarékoskodás érdekében felhozott érv egyáltalán nem esett latba.

Ami Varsónak a gettóval kapcsolatos álláspontját illeti, abban volt kedvetlenség, együttérzés és szegény, meg antiszemitizmus. De mindenekfölött egykedvű érzéketlenség uralkodott. Azok a körhinták, amelyek nevető utasokkal telve az égő gettó füstjében forogtak – ezek nem az antiszemitizmus jelenségei voltak, hanem a teljes közönyt jelentették a felebarátok sorsa fölött, olyan közönyt, ami még azt sem engedte meg, hogy fejet hajtsunk a tragédia fölött, s hazatérvén legalább egy óra hallgatást szenteljünk azoknak, akik elpusztulnak, s akiken nem segíthetünk.¹ Gyakran tűnődtem, mi volt a németek szerepe ennek a pokoli látványosságnak a megrendezésében. Tudjuk, hogy nemegyszer megparancsolták a tömegnek a zsidók kirablását, és filmezték ezeket a jeleneteket. Lehet, hogy tévedek, de úgy hiszem, ezúttal szerepük mindössze a készséges engedélyezésre szorítkozott.

A varsói felkelésről.² Ez már legenda, és a legendában összefolynak a részletek és a különböző emberek akkori reakciói. A kép azonban nem lenne teljes, ha elhallgatnánk a lázadás szellemét a felkelés ténye fölött, a lázadásét, ami nemcsak azokat érintette, akik házukat és értékeiket féltették, hanem mindenkit, aki a fővárost nemcsak absztrakciónak, egy eszmének tekintette, hanem az emberi sorsok közösségének, közös tulajdonnak, amibe beletartoznak a betegek, a csecsemők és az öregek is. A fiatal filozófus hősi halálára kell gondolnom, akinek a kezében korábban nem volt fegyver, de aki kérte, hogy vessék be, és egy órával később elesett a Szejm épülete elleni támadásban. Ő Heidegger filozófiáját követte, amely filozófia elvágja az emberek egymás közötti kötelékét és a róluk való gondoskodást, az embert szembeállítva a személytelen Létezéssel. Ennek az ifjú filozófusnak az áldozata tiszta volt, de áldozata fényében eltűnt a föld és a szerencsétlen város, egyedül maradt Istennel – és halála nem a fegyvertelenek vagy a földi béke érdekében történt, ez egy önálló cselekedet volt, önkéntes áldozat. Sok, nagyon sok ilyen halál volt a felkelésben, s ha összeadjuk a számlát a vezérek döntéseivel, azok arra intenek, hogy megkeressük a lengyel hősiesség forrásait. Az erények gyakran a bűnökből adódnak, s a bűnök az erényekből. Állíthatom, hogy egy lengyelnek annyiival könnyebb a hősiesség útjára lépni,

amennyivel kevesebb más civilizált népekhez képest a *humanitásuk*. Ha az ember a lengyelben nem lenne annyira törpe, a patrióta-óriásnak jobban kellene illeszkednie hozzá, és döntéseit jobban mérlegelné. Késérő szavak ezek, de szükségesek. Nem kibebátítják a felkelés nagyságát, de valamilyen egyensúlyt keresnek. Dicsérik mások a hősiességünket, ne mi tegyük ezt. Val Gielgud a BBC-ből, egy lengyel származású angol, fel volt háborodva, amikor azt mondtam neki, hogy bár csak ne tartanának hősiessé nemzetnek bennünket, ha ép maradt volna Varsó. De Val Gielgud nem látott tizenhat éves fiúkat puskával a kezükben a Stauferkaserné bunkerei ellen indulni, ami önkéntes tűzáldozat volt, Izsák feláldozása. Egyetérttek vele abban, hogy a felkelés olyan tett volt, ami örökre bele kell hogy ivódjon az emberiség lelkiismeretébe. De senkit sem kötelezhetünk arra, hogy elsőszerűtlen fiainak áldozatát normális nemzeti intézménynek tekintse.

Egyetérttek azzal a váddal, hogy kishitű vagyok, és nem eléggé harcias. Egy nagylelkű és harcias nemzetnek ilyenekre is szüksége van. Most béke van. A kishitűek, akik csak azzal törődnek, hogy Lengyelországban jobban éljenek az emberek, most elemükben kell hogy legyenek. És most az ember ökle megint összeszorul a tehetetlen haragtól. Az emberről való gondoskodás hiánya gigantikus méreteket ölt lengyel földön. Szakadék ez, ami fölött kétségbeesés fog el. A táborokból visszatérő emberek hullámai Csehszlovákián át haladtak, és a csehek ápolták, táplálták, gyakran megajándékozták őket. Ahogy átlépték a lengyel határt, süket közöny vette őket körül, senki Krakkóban ingyen egy pohár vizet sem adott nekik.³ Ez csak egy példa a brutális kontrasztra, ami jelzi, hogy a nyelvi határok nemegyszer a lelkiismeret és a szokások határaival esnek egybe.

Anyám azért halt meg, mert a hatóságok családomat olyan területre szállították, ahol tifuszbajrárvány tombolt, nem értesítették erről előre, nem kértek oltási bizonyítványt, arról sem gondoskodtak, hogy az áttelepülőeknek orvosi ellátást nyújtsanak. Mondhatnánk: rendetlenség, nehézségek, kezdeti fázis. Nem igaz. Mindössze közöny és részvétlenség, közöny és részvétlenség, ami állandó elem a repatriáció nagy tragédiájában,⁴ amiről hallgatnak, ahogy általában hallgatni szoktak a valódi tragédiákról.

Nem azért írom ezt, hogy nyilvános nemzeti önostorozást végezzenek. Túl sokat vádolnak minket ahhoz, hogy még hozzátegyek. Azzal a gondolattal írom ezt, hogy egy vagy tíz, ötven ilyen hang valamilyen keskeny ösvényt váj ki a szívekben, és lesz két vagy három ember, akik elkezdik Lengyelországban terjeszteni a jószág tudományát és az emberekről való gondoskodást. Igen, ez nevelés kérdése. Ki foglalkozik neveléssel? Az állam? Bocsássanak meg azok, akik örömmel látják a hivatalok növekvő egyeduralmát – de én nem hiszek az államban. Nem csak abban nem hiszek, hogy fel tudja támasztani a halottakat – nem hiszek az élők oltalmazását illető erejében. Csak egy roppant szövetség, amit maga a társadalom teremtet, egy világi szerzetesrend, tele önfeláldozással és lelkesedéssel, amely mozgósítja a közvéleményt, csak ez tudna megfelelni a feladatnak, hiszem, hogy ezt még itt is meg tudná tenni, az ínség és szomorúság országában.

Egykor külföldön az Üdvhadsereg házában laktam,⁵ ami a legszegényebbeknek van fenntartva. Mulattatott az egyenruhájuk, az, hogy trombitán játszanak, és dobszó kíséretével énekelnek zsoltárokat. Ma mégis becsülöm ennek az intézménynek az emberi értelmét, azt, hogy Krisztus nevében kezet nyújt a szegény és magányos embereknek. Valamilyen új Üdvhadsereg kellene, hogy meghódítsa Lengyelországot – a gyerekek szeretetére, az öregek tiszteletére és a betegek ápolására tanítva, ezekre az elemi, de leginkább elfeledett érzésekre.

A háború alatt számos lengyel kapott külföldön támogatást a Joint nevű nemzetközi zsidó segélyegylettől. Egy asztalnál ültek a fasiszta lapok régi munkatársai a jiddis nyelvű lapocskák munkatársaival, mert a Joint fajra és politikai meggyőződésre való tekintet nélkül adott enni mindenkinek. Szívesen csatlakoznék egy olyan párthoz, mint az Üdvhadsereg vagy a Joint – a segítők és az emberekről gondoskodók pártjához. Nem tudok ilyet szervezni, nem vagyok politikus, nem vagyok szervező. De úgy tűnik, ha sikerülne elkezdni, rengeteg követőre találna, többre, mint bármelyik politikai párt, mert mindenki érzi, hogyan süllyedünk egyre a tolvajlás és közömbösség mocsarában.

A háború előtt rossz híre volt a filantrópiának. Nem érdemes vitatkozni arról, hogy a gazdagok támogassák-e a szegényeket – mindez már a múlté. Ma a szegényeknek kell támogatniuk a szegényeket, meg kell osztanunk az utolsó falat kenyeret, ahogy erre a háborús tapasztalat sokunkat megtanított.

Lehet, hogy ezeknek a gondolatoknak nem lesz semmilyen hatása. Nem baj. Amikor megcsálnak az elméletek, amikor annyi hamis fogalom jelenik meg, elkerülhetetlen a visszatérés a praktikus tevékenységhez.

1945. *Először nyomtatásban a Dekada Literacka c. lapban (2009)*

Gömöri György fordítása

■ JEGYZETEK

1. Miłosz *Campo di Fiori* című verse ennek az eseménynek legszebb költői megörökítése.
2. A varsói felkelést a Honi Hadsereg robbantotta ki 1944. augusztus elsején és október 2-ig tartott. 180 000 polgári áldozat mellett elesett 18 000 felkelő. A németek veszteségei is igen nagyok voltak: 10 000 halott és 7000 „eltűnt”: Andrzej Paczkowski: *Fél évszázad Lengyelország történetéből. 1939–1989*. 56-os Intézet, Bp., 1997. 87.
3. Krakkót elkerülte a front, és délen jobb volt a közellátás, ezért számos varsói menekült, köztük Czesław Miłosz, itt töltötte 1945 nagy részét.
4. A háború utáni határátrendeződés milliókat érintett, lengyeleket telepítettek át Litvániából és az Ukrajnának ítélt régi lengyel területekről, míg 1946. februártól két év alatt legalább 3 millió németet kényszerítettek az Odera folyó túloldalára való áttelepülésre, lásd Paczkowski: i. m. 104.
5. Miłosz itt valószínűleg fiatalkori franciaországi élményeire utal, amikor először szembesült a tömeges mélyszegénységgel (*Szüülőházam Európa*).



MISKOLCZY AMBRUS

A ROMÁNOK SZÜLETETT ORTODOXOK!?

■ A címben szereplő felkiáltójel és kérdőjel az állításra és a tagadásra utal. Az állítás logikai konstrukció: a rómaiak hozták magukkal a meghódított Dáciába a kereszténységet, megtérítették a dákokat, összeolvadtak, és az új nép, a román már beleszületett az új vallásba. Bizonyíték az alapszókincs, a *Mi Atyánk* szavai három kivételével mind latin eredetűek. Az egyházi szervezettel kapcsolatos szavak viszont általában görög és szláv eredetűek, és mindebből az következne, hogy a románok már keresztények voltak, amikor a bolgár nyelvű egyházi szervezet kiépült. Ez a Román Ortodox Egyház hivatalos véleménye is, amely Szent Andrást büszkén vallja egyik alapítójának, sőt Védelmezőjének.¹ Igaz, vitatott az, hogy Szent Péter testvére a mai Dobrudzsában is hirdette az igét.² Szent András hagyománya már a 18. század elején is élt, sőt azt is beszélték, hogy Nemoieshti-ben a sziklába vájt kolostoroktól nem messze, a kis fatemplom melletti fa alatt maga Szent Pál prédikált.³ És innen az erdélyi szász mondás: „othagyta, mint Szent Pál az oláhokat”.⁴

A román nemzeti szemléletben vallás és nemzet azonos. Iorga ezt annak hangsúlyozásával juttatta kifejezésre, hogy „az ortodoxia van ezért a nemzetért, és nem ez a nemzet az ortodoxiáért”. Az ortodoxiát a modernitásból visszatekintve román törvénynek is nevezik, hiszen az egyház szabályozta az emberi együttélést, és a pap – mint jeleztük – ott állt az élet három nagy eseményénél: keresztelt, esketett és temetett. „A román törvényt – mondta Iorga – nem tanították egyetlen iskolában sem, és nem is lehetett dogmák együttese. Komplex és titokzatos dolog, amely lassan öltött formát, miközben átvett valamit a román népet alkotó valamennyi elemből. Ez a törvény a 4. századtól a 14. századig, tehát ezer éven át, iskola, fegyelem, hierarchia, az ortodox világgal való bármiféle kapcsolat nélkül élt, noha ami hiedelmeket illeti, miután Keleten vagyunk – és mivel a keleti hatás jött hozzánk, elméletileg a Keletrómai Birodalmat folytató bizánci birodalom részét alkotjuk – a román törvény kétségkívül keleti törvény.”⁵ Homályos nemzetmisztika ez, de felfogható és átékelhető. Iorga 1929-es párizsi előadásában titokzatoskodás nélkül tette fel a kérdést:

„Miért nem volt képes Moldvában és Havaselvén a sok katolikus misszionárius és a katolikus püspöki szervezet elfogadott Egyházat létrehozni? Olyan Egyházat, amit nemcsak a fejedelem fogadott volna el mulandó politikai indokok miatt, hanem maga a nemzet is. Miért idegenkedtek a kereszténység nyugati formájától, amely [...] sokkal inkább megfelelt volna a nép által beszélt nyelvnek és magának a nemzet eredetének is?”

A katolikus terjeszkedés kudarcát elsősorban a kemény egyházi fegyelemmel magyarázta Iorga. Továbbá azzal, hogy „a katolicizmusban nem lett volna falusi pópa. Ezt a pópát közvetlenül alárendelték volna a püspököknek. Minden tevékenységet a szabályzat szerint rendeltek volna el és hajtottak volna végre. Eltűnt volna a vallás alakjában jelentkező egész falusi autonómia. A pap sokkal nagyobb tudású lett volna, olyan ismeretekkel, amilyenekkel a papneveldek létrehozása előtt a román papok nem rendelkeztek. A hagyományos formákat messze felülmúló formákhoz kapcsolódott volna, de a hagyományok tekintetében mindez lemondást, feladást jelentett volna. A hitéletnek ezen a területén a paraszti élet egész múltját eltemették volna, annak a rendkívüli erőteljes paraszti életnek a múltját, amely a fegyelem minden kényszere alól kibújt.”⁶ Még ma is él – Iorga imént idézett gondolatmenetére hivatkozva – az az elképzelés, hogy a kereszténységet a Balkánon nem intézményes alapon terjesztették, és pedig „informális hittérítők”, az egyes közösségek által választott papok.⁷

A tagadás, annak tagadása, hogy a románok ortodoxnak születtek, is radikális: „képtelenség”, mert – hangzik az ellenvélemény – „olyan mértékben születtünk kereszténynek, amilyen mértékben a 8–9. században befejeződött az etnogenezis, és vele a protorómanok kereszténnyé válása”. Ortodoxiáról azért nem lehet beszélni, csak az egyházszakadás – 1054 – után, ekkor különült el az ortodoxizmus és a katolicizmus. „Az Ortodoxiához való csatlakozásunk hosszú távú jelenség, amely közép- és délkelet-európai változásoknak a része, valamint azokénak, amelyek a román nép kialakulásának korában zajlottak le. Csak azt mondhatjuk el, hogy latinitásunk révén régi keresztény nép vagyunk.”⁸ Ez már némileg homályos fordulat. Kell is némi homály, mert homályosan látjuk, ami történt. És elővigyázatosnak is kell lenni, mert vallás és nemzeti identitás összefüggnek. Emellett a keleti és nyugati kereszténység kérdése összefonódik a fejlettség és a fejletlenség megítélésének kérdésével. Mivel az ortodoxia Európa elmaradottabb területein él, ezért erősen tartja magát a vélemény: az ortodoxia a fejletlenség oka. Van, aki csak egyszerűen tudomásul veszi, mint tényt. „A szlavón kultúra bizánci kultúra a nép számára”, megfelel a románok fejlettségi szintjének, tehát nem ok, hanem – a gazdasági körülményekből fakadóan – okozat. A szlavón kultúra átvételét az magyarázza, hogy a 10. században a hódító bojárok szlávok voltak, akik leigázták a románokat, az uralkodó szlávok nem románosodtak el, hanem helyüket a harcosok alsó rétegéből felemelkedett román elit foglalta el. A hódítók szlavón kulturális öröksége pedig „használt nekünk,” segített az idegenekkel szembeni ellenállásban.⁹ A szükségből másképpen is lehet erényt kívácsolni. Példa erre annak fejtegetése, hogy a protestáns ember semminek tartja magát Isten kezében, míg az ortodox Isten részének, ezért amikor a templomban az esküvő alkalmával koronát tesznek a fejére, egy pillanatra a világ császárának képzelheti magát. Ma pedig az ortodoxia nemzeti jellege miatt megfelel „a nemzetek Európája” eszményének, ugyanakkor ökumenikus és egyben szinodális jellegű, mivel a nagy egyházszervezeti kérdésekben az egyházfők gyűlésén, a szinódusban döntenek.¹⁰

Az ortodoxia illetően való dicsőítésével szemben áll a román ortodoxia kárhozatása. Eszerint az, amit egyben „román törvénynek” nevez az ortodox egyház vallásgyakorlat, közelebb áll a szokásjoghoz, mint a teológiá-

hoz. „A román »ortodoxia« inkább hit nélküli hagyomány, mintsem a hit hagyománya.” A román ortodoxia ethosza elsősorban politikai és jogi jellegű, nem részvételt, hanem alávetést kíván, a többségi akaratnak való alárendelődést. „A románok számára az Ortodoxia nem annyira személyes hit, hanem olyan szerves törvény, amely arra hivatott, hogy megszervezze és irányítsa a középkori identitás-közösség politikai korpuszát, aztán a modern nemzetét.”¹¹

A kérdés viszont marad: miként és mikor vették fel a románok a kereszténységet? És hol? A nagy nyelvész, Alexandru Philippide dédapjának a testvére, Daniel Phippides (Δανιήλ Φιλίππιδης) 1816-ban napvilágot látott *Románia története* (Ιστορία της Ρουμανίας) szerint a románok a bolgárokkal együtt vették fel a kereszténységet, amikor a bolgároknak voltak alávetve.¹² A munka legújabb kiadásának tudós előszavában kiemeli a fordító, hogy van, aki szerint Philippides az első, aki a románok által lakott terület jelölésére a Románia (Rumunia) szóval élt, ugyancsak a fordító azt is hangoztatja, hogy Philippides élesen antikatolikus álláspontot képviselt, a román nép egységét a vallási egységben, az ortodoxiában látta.¹³ Viszont a kereszténység felvételének kérdésében a fordító nem nyilatkozott, megkerülte a vitát.

Ebben a vitában kemény érvek a régészetiek. És újabban a régészek nem szeretik a logikai konstrukciókat. Például egyikük világosan elmondta, hogy a római telepések lehettek keresztények, de a városokban. A város és falu két külön világ. A román pogány szó (akár a magyar) a latin *fa-lus*-ból (paganus; falu = pagus) származik. Amikor a rómaiak kiűritették Dáciát, a városi lakosság is átment a Dunán túlra. Ráadásul a római államvezetés üldözte a keresztényeket. Az első mártírsírokat pedig a 4. század elejéről Dobrudzsában tárták fel.¹⁴ A. A. Rusu ennél is tovább ment, és a románok eredeti kereszténységéről vallottakat minden eddiginél alaposan kérdőjelezte meg – a régészeti tények logikájából indulva ki. Lássuk az érvek és ellenérvek kavalkádját.

Az alapvető régészeti tény: nincsenek román templommaradványok a 10–12. századból. Ellenvetés: fatemplomok voltak. Régészeti tény: ezeknek is marad nyoma. Ellenvetés: népi ortodoxiáról volt szó. Tény: valóban a 17. századig nehéz megkülönböztetni a papot a paraszttól, de nincs keresztény vallás egyház nélkül, nincs egyház templom nélkül. Ellenvetés: kerültek elő a föld alól keresztény kegytárgyak. Tény: ezek is, mint más kézműves termékek kereskedelem révén terjedtek el egész Európában. A szlávok pogányok voltak. A román nyelv tanúsága: román nép a romanizált elemek és a szlávok összeolvadása révén jött létre. A romanizált elemek, ha keresztények is lettek volna, „a szlávokkal való együttélés visszalökte volna őket a pogányságba”. Legkorábban a 10. század végéről tűnnek elő a kereszténység nyomai – Dobrudzsában, ahol korábban élt a kereszténység, de a 7. században megszűnt. A Dunától északra nincs nyoma bolgár keresztény misszióknak, holott Erdély egy része bolgár fennhatóság alatt állt még a 9. században, de ezt a magyarok felszámolták. Az erdélyi szláv feliratok nem is bolgár, hanem szerb hatásról tanúskodnak. (A legrégebbi az 1313-as sztrigyszentgyörgyi templomban látható.) A *Mi Atyánk* legkorábban 1000 körül nyerte el formáját. A kereszténység kulcsszavai szláv eredetűek, többek között a *menny* (rai) és a *pokol* (iad). Iorga szerint – láttuk – a

román törvénynek nem volt egyházszerkezete, nem is kellett, mert egy-egy szerzetes politikai és közigazgatási hatalmat is gyakorolt, valóságos vladika, azaz uralkodó volt. (Vladika = vládica a püspök népi megnevezése, a szó szláv eredetű, és hatalomgyakorlásra utal.) És ez a szerzetes-vladika papokat szentelt fel, megtanított néhány imát, mert a mise szertartása egyszerű volt.¹⁵ Csakhogy az élet ennél bonyolultabb. Hiszen – hangsúlyozza Rusu – nincsen vallás egyházszerkezet nélkül. Az egyházszerkezet nélküli valósággyakorlat mese. Minden eddigi magyarázat arra, hogy a románok neolatin nép létükre miért a kereszténység délszláv formáját vették át, elfogadhatatlan. Csupán logikai spekulációk. Valamikor a 10–12. században kezdett el terjedni a szlávón kultúra Dobrudzsában és a Dunától északra fekvő sík vidékeken. Rusu szerint komolyan kell venni azt, amit a 18. század derekán Paiszij Hilandarszki a maga bolgár történetében írt, éspedig azt, hogy II. János Aszen (1208–1241) „megparancsolta a románoknak, akik addig latinul olvastak, hogy vessék el a római törvényt, és ne olvaszanak latinul, hanem bolgárul. És megparancsolta, hogy vágják ki a nyelvért annak, aki latinul olvas. És a románok akkor sajátították el az ortodox törvényt, és kezdtek bolgárul olvasni.”¹⁶ Az érintkezés a két nép között azonban korábbi. A legelőváltó pásztorok kétnyelvűek voltak, amikor télen a havasi legelőkről bolgár környezetbe jöttek, itt jártak templomba, és így „az idegen bolgár egyházi nyelv saját vallási kultúrájuk részévé vált”, ahol pedig a görög volt az uralkodó nyelv, görög istentiszteletre jártak.¹⁷ Viszont a latin eredetű szavak az egyházi nyelvbe a balkáni latinságból kerültek be.¹⁸ A lényeg a rítus, ez kölcsönzött a szertartásnak szakrális vagy mágikus jelleget. A bolgár és a görög templomokban azonban a rítus azonos volt. Ez jegyezte el a románokat a keleti kereszténységgel.

Ezzel visszaérkeztünk a román történetírás egyik alapító egyénisége, A. D. Xenopol 19. század végi nagy (négyezer oldalas) román történetéhez, amely nagyjából ugyanazt, amit Hilandarszki állított, egy 1844-ben megjelent bolgár történetből idézte, de ebben még az is olvasható, hogy Aszen elfoglalta a két román vajdaságot, Havaselvét és Moldvát, hogy megtisztítsa a római eretnekségtől.¹⁹ Erre a látványos hódításra azonban a valóságban a magyar királyság terjeszkedése miatt nem kerülhetett sor – csak a képzeletvilágban. Marad a történeti rejtély, amelynek megoldásához szükség van a képzeletre. Egyik macedoromán származású román történész viszont azt fejtette ki, hogy miután a románok életkörülményei a Balkánon egyre mostohábbra fordultak, a Dunától északra vándoroltak, és „többek között magukkal hozták annak az államnak a formáit, amelyben korábban éltek”.²⁰ Magukkal hozták a vajdai udvar és egyházaik nyelvét is. És ezt a nyelvet – újabb tézis szerint – még a 9. században Borisz cár brutális politikai döntéssel kényszerítette (volna) a románokra, amikor meghódították volna a Dunától északra fekvő román lakta vidékeket.²¹ A szláv egyházi nyelv átvételének újabb keletű magyarázata az, hogy a tirnovói egyházfő fennhatóságát a Dunától északra is kiterjesztette. „Így végül az Aszenidák egyetlen biztos öröksége a Dunától északra élő románok számára a szláv nyelv lett, amely az egyházban és a közigazgatásban élt tovább. A tirnovói ortodox pátriárkátus 1235-ös felállítása nélkül, és ha Bulgária nem szakad el Rómától, a románok története másképpen alakult volna.”²²

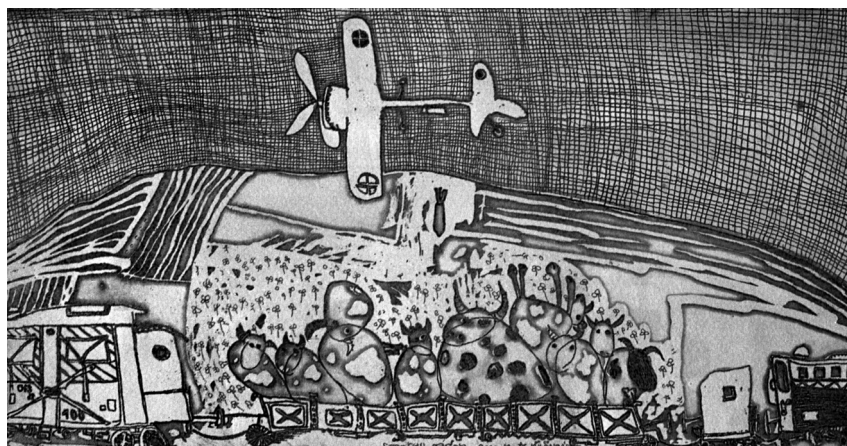
A román ortodoxia akkor szilárdult meg végleg, amikor megjelentek a csodatevő szentek ereklyéi. Elsőként a 14. század végén Szent Filotea maradványait hozták el Tírnovóból, amikor ezt elfoglalták a törökök. A 12 éves vértanút apja ölte meg hirtelen felindultságában, mert javait elosztogatta a szegényeknek, viszont tetemét égi fény ragyogta be, és olyan nehéz volt, hogy alig tudták megmozdítani. Ő lett Havaselve védőszentje. Moldvát, Új Szent János földi maradványait Dnyeszterfehérvárról hozatta Jó Sándor vajda a 15. század elején, és a szucsávi templomban helyeztette el. A mártír trapezunti görög kereskedő volt, aki Dnyeszterfehérvárra tartva a hajóúton vallási kérdésekben összeszólalkozott a római katolikus kapitánnyal, mire ez a fehérvári tatár városparancsnoknak azt hazudta, hogy utasa át akar térni az iszlámra. Csakhogy ezt a kereskedő megtagadta, ezért a tatár vezér megkínóztatta és kivégeztette. Mindkét csodatevő szent temploma ma is zárandokhely.

Az orosz ortodoxia után a román ortodoxia tarthatta számon a legtöbb hívőt. Egyházszerkezete bármennyire is erős lehetett, a görög és délszláv főpapok olykor egész durva formában tették szóvá az egyházi fegyelem hiányát. Márpedig ereje ebben a gyengeségében is rejtett. A vallás mindenütt néphiedelmekkel fonódott össze, különböző mágikus praktikákkal. De talán sehol sem olyan nagy mértékben, mint a románok világában. Ezért nem alakultak ki eretnkségek, és az eretneküldözés is elmaradt. A bogumilizmus is érezte hatását, de nem vált tömegmozgalommá, mint Bulgáriában és különösen Boszniában, ahol az uralkodó rétegekre is hatott. Románra is fordították a bogumil apokrif irodalmat (*Ézsaiás próféta és Ábrahám látomásai, Nikodémusz evangéliuma, Afrodizian legendája, Énók titkos könyve* stb.), de ezeket sem tiltotta az egyházi vezetés.²³ Nagyobb és mélyebb hatást gyakorolt a *hészükiazmus*. *Hészükia* görögül „nyugalom”, de ez a nyugalom a szemlélődő lélek csendje, amely a Jézus-ima – „*Úr Jézus, Isten Fia, könyörülj rajtam!*” – folyamatos ismétlésével társult. És miután imádság közben önmagukra irányozták tekintetüket, sajátos testtartásuk miatt „köldöknézőknek” gúnyolták őket. Valójában az elmélyülés révén – mint Thesszalonikai Gergely (1296–1359) athoszi szerzetes hangsúlyozta, „kimondhatatlan módon egyesültek a minden tudást és elképzelést felülmúló fénnel, önmagukban, mint tükörben szemlélik az Istent”.²⁴ Az élet szenvedés, hirdették a bogomilok, de az ő tanításait a hészükia sták azzal ellensúlyozták, hogy vállalták a szenvedést, és földi harc helyett a mennyei boldogságért folyó küzdelmet vallották, az Istennel való egyesülést, az isteniesülés gyakorlatát mutatva fel. A *hészükiazmus* a szerzetesi élet révén a bojári világot is elérte. A komor földi világban a válás mint túlvilági individualizmus „mennyei állampolgárságot” kínált.²⁵

■ JEGYZETEK

1. <http://patriarhia.ro/i-nceputurile-vieii-crestine-pe-teritoriul-arii-noastre-crestinismul-daco-roman-101.html> ; <http://www.crestinortodox.ro/editoriale/originile-implicatia-ortodoxiei-istoria-poporu-lui-roman-70070.html> ; Ilaron Țiu: A fost apostolul Andrei fondatorul creștinismului la români? http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/fost-apostolul-andrei-fondatorul-cre-tinismului-rom-ni (2016-10-20)
2. Dan Ioan Mureșan: *The Romanian Tradition. The Orthodox Christian World*. Ed.: Augustine Casiday. Routledge, 2012. 141.
3. Andreas Illia: *Ortus et progressus variarum in Dacia Gentium et Religionum*. Claudiopolis, 1730. 15–16.
4. Cesare Alzati: *În inima Europei*. Cluj-Napoca, 1998. 90.

5. Nicolae Iorga: *Concepția românească a ortodoxiei*. Buc., 1940. 8–9.
6. N. Iorga: *Le caractère commun des institutions de Sud-Est de l'Europe*. Paris, 1929. 118–119.
7. Traian Stoianovich: *Balkan worlds: the first and last Europe*. London, New York, 1994. 140.
8. Barbu Theodorescu: *E o enormitate a afirma că ne-am născut ortodocși*. http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/e-o-enormitate-afirma-c-ne-am-n-scut-ortodoc-i (2016-10-16)
9. P. P. Panaiteșcu: *Interpretări românești*. Buc., 1994. 21–24.
10. Barbu Theodorescu: i.m.
11. Daniel Barbu: *De ce sunt românii ortodocși? O falsă explicație istorică*. http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/ce-sunt-rom-nii-ortodoc-i-o-fals-explica-ie-istoric (2016-10-16)
12. Dimitrie Daniel Philippide: *Istoria României*. Ford. Olga Cicanci. Buc., 2004. 334
13. Olga Cicanci: *Introducere*. Philippide: *Istoria României*. 35.
14. Ion Motzoi-Chicideanu: Creștinismul a dispărut odată cu retragerea romană. adevarul.ro/news/societate/crestinismul-disparut-odata-retragerea-romana-1_50aeb18c7c42d5a6639f355d/index.html (2016-10-22)
15. Iorga: *Concepția...* 15–16.
16. Adrian Andrei Rusu: Creștinismul românesc în preajma Anului O Mie: în căutarea identității. <http://www.medievistica.ro/texte/istorie/cercetarea/Inceputurile1000Rusu.htm> (2016-10-27)
17. Gottfried Schramm: *Korai román történelem*. Debrecen, 1997. 76.
18. Johannes Kramer: *Sprachwissenschaft und Politik. Die Politik. Die Theorie der Kontinuität des Rumänischen und der balkanische Ethno-Nationalismus*. Balkan-Archiv 1999–2000. 147–152.
19. A. D. Xenopol: *Istoria Românilor din Dacia Traiană*. II. Buc., 1925. 118.
20. George Murnu: *Istoria românilor din Pind. Vlahia Mare*. Buc., 1913. 230.
21. Nicolae-Șerban Tanașoca: *Bizanțul și românii*. Buc., 2003. 17–18.
22. Alexandru Madgearu: *The Asanids*. Leiden, Boston, 2014. 285, 287.
23. Anton Balotă: *Bogomilismul și cultura maselor populare din Bulgaria și țările române*. Romano-slavica 1964. 19–71.
24. *Hészükiazmus*. Magyar Katolikus Lexikon. <http://lexikon.katolikus.hu/H/hészükiazmus.html> (2017-02-07)
25. John Meyendorff: *Byzantium and the Rise of Russia*. Cambridge, 1981. 71.



ZÁVADA PÉTER

A HITETLENSÉG FELFÜGGESZTÉSE

A transzcendentális fenomenológiai epokhé és az esztétikai semlegesítés viszonya a színházi tapasztalatban

Az epokhé és a színházi észlelés kapcsolata

■ A színháztudomány az 1980-as évek során fordult határozottan a fenomenológia mint elemzési módszer irányába, noha a két terület közötti összefonódás sokkal korábban nyúlik vissza, „gyakorlatilag egyidős a 20. századi fenomenológiával”.¹ Husserl a *Logikai vizsgálódások* 1901-es, második kötetének hatodik fejezetében „már közvetlen analízis tárgyává teszi az ítéleteket megalapozó képzetek forrásait, köztük az imaginációt. A képfenomén célzott, alaposabb elemzéseit mégis elsősorban a *Fantázia, képtudat, emlékezet* című, XXIII. Husserliana-kötet tartalmazza.”² Ezekben az 1898-tól 1925-ig keletkezett írásokban Husserl több helyütt utal arra az analógiára, mely szerint a színházi észlelés tapasztalata, vagyis az az attitűdbeli váltás, melynek hatására a néző a hétköznapi, természetes beállítódásból az esztétikai beállítódásba kerül, párhuzamba állítható a fenomenológiai zárójelbe tétellel. A színpadon történtek befogadása tehát bizonyos szempontból analóg a fenomenológiai epokhéval, amennyiben „a dolog, melyre a nézés irányul, átmenetileg felszabadul annak köteléke alól, hogy valóságos, objektíve létező tárgyként tételeződjön”.³ Vagyis ideiglenesen zárójelbe tesszük a tételezésünket a dolog valóságkarakterét illetően. Husserl a színházról általában véve beszél. A színházi észlelés mindenkor fenomenológiai, lévén, hogy minden olyan esemény, melyet színházként keretezünk, valamiképp megkettőzi a valóságot, azaz fölfüggeszti, és zárójelbe teszi a színházi keretezésen kívüli világot. Annak érdekében, hogy a színházi észlelés és a fenomenológiai zárójelezés rokonságáról beszélhessünk, meg kell határoznunk, milyen viszonyban áll az epokhé mint semlegességi modifikáció az esztétikai tárgyiságok képtudatának semlegesítő természetével.

Az epokhé fogalma eredetileg az ókori szkeptikusoktól származik, mely egyfajta előírásaként szolgált az ítéletek felfüggesztésére. Husserl ugyanakkor nem az emberi ismeretek relativitásának belátása miatt módosított hozzá, hanem szigorúan módszertani megfontolásból. Úgy gondolta, hogy az újkori filozófiát megbénítja annak a kérdésnek az eldönthetlensége, hogy ismereteink megfelelnek-e a valóságnak. Husserl természetes beállítódásnak nevezi a hétköznapiok létállapotát, melyben a külvilág léte evidens. Ennek a hallgatólagos, reflektálatlan tételezése a generál-tézis. Ezzel szemben határozza meg a fenomenológiai beállítódást, mely a

tudati képzetek adódását tekinti egyedüli evidenciaként. Hogy ezek megfelelnek-e valami hozzájuk képest transzcendensnek vagy sem, arról biztosat nem állíthatunk, ezért a kérdés feltevésétől is tartózkodnunk kell. A transzcendens szférától való elmozdulással az epokhénak, vagyis a világ zárójelbe tételek köszönhetően megnyerjük a tiszta immanenciát és vele úgymond a teljes bizonyosság szféráját. Hasonlóképp világtalanította a szubjektumot Descartes is a módszeres szkepszis kidolgozásánál, hogy elérkezzen az öntudat bizonyosságához. A fenomenológiai redukció tehát ily módon kikapcsolja a lét vagy nemlét kérdéseit.

Husserl az *Eszmék I.*-ben részletesen ír a fenomenológiai redukció feladatáról és kivitelezésének módjairól. Azt javasolja, hogy definiáljuk újra az epokhét, mely a szó karteziánus értelmében az univerzális kételkedésre tett kísérletet jelenti. Pontosabban limitáljuk annak univerzalitását. Husserl úgy véli, „teljes szabadságunkban áll, hogy modifikáljunk minden tételezést és ítéletet [Urteil], és hogy zárójelbe tegyünk mindenfajta tárgyiságot, mellyel kapcsolatban ítéelkezhetünk”.⁴ Ugyanakkor ha olyannyira minden részletre kiterjedő volna ez az ítéletfelfüggesztés, amennyire csak lehetséges, akkor nem maradna terület a modifikálatlan ítéletek, vagyis a tudomány számára. Tehát látjuk, hogy Husserl az epokhét első sorban tudományos módszerként határozza meg, és azért teszi zárójelbe az ítéleteket, hogy a fenomenológiát mint szigorú tudományt megalapozhassa. „A célunk az, hogy felfedezzünk egy új tudományos területet, melyet a zárójelbe tétel módszerével érhetünk el, ezért a zárójelezésnek ilyenformán meghatározottnak és szabályozottnak kell lennie. A restrikció egy mondatban leírható: kiiktatjuk a generáltézist, mely a természetes beállítódás lényegéhez tartozik hozzá.” Mindent zárójelbe teszünk tehát, amit a tételezés magában foglal a létezéssel kapcsolatban, még egyszerűbben: felfüggesztjük azzal kapcsolatos ítéleteinket, hogy a dolgok, melyeket észlelünk, az objektív valóságban léteznek-e avagy sem. Egyszerűen zárójelezzük az egész természetvilágot, mely folyamatosan jelen van számunkra, kézre esik, és mindig is jelenvaló marad a valóság tudata alapján akkor is, ha úgy döntünk, hogy zárójelbe tesszük. „Ha mindezt megteszem, minthogy megtehetem teljes szabadsággal, korántsem tagadom a világot, mint valami szofista, és nem is kételkedem a faktuális létezésben, mintha szkeptikus volnék, hanem a fenomenológiai epokhét gyakorlom, mely teljességgel leválaszt bárminemű ítéletről, mely a létezés téridőbeli fakticitásával kapcsolatos.”⁵

Kizárok tehát mindenféle tudományos megállapítást, mely a természetvilágra vonatkozik, függetlenül attól, hogy mennyire tűnik megalapozottnak. Ugyanakkor saját propozíciómát sem tekintem az iménti tudományokhoz tartozónak, és „noha teljesen evidens volna, semmit nem fogadok el, semmi nem adhat számomra alapot, ameddig a fenti tudományokra támaszkodva áll előttem igazságként mint evilágról szóló aktualitás”.⁶ Csak azután szabad elfogadnom bármilyen propozíciót, miután zárójelbe tettem minden természetes tapasztalatomat. Ez pedig azt jelenti, hogy egy ilyen propozíciót csakis modifikált tudatban fogadhatok el, az ítéletkizárás tudatában, nem úgy, ahogy az a tudományban jelen van.⁷ Husserl azt javasolja, hogy ne keverjük össze az epokhét azzal, amit a pozitivizmus a tudományos kutatástól elvár, vagyis hogy zárjunk ki minden előítéletet,

mely elhomályosíthatja a kutatás tiszta objektivitását. Épp ellenkezőleg: az epokhé kikezdi ezt a típusú pozitivizmust. „Az előre fölfedezett világ, melyet a természetes beállítódásban tételezünk, úgy, ahogy azt a tapasztaljuk, [...] jelen esetben számunkra validitását veszti.⁸ [...] Továbbá minden elmélet és tudomány, mely erre a világra vonatkozik, függetlenül attól, hogy pozitívisztikusan mennyire megalapozott, ugyanerre a sorsra kell hogy jusson. [...] Tehát a világ mint tényszerűen magától értetődő körül kizárásra. [...] A cél egy új eidetika, egy olyan új régió birtokbavétele, mely még sosem volt saját jogán körülhatárolva, noha individuális létezéssel bír”.⁹ Az epokhét Husserl tartózkodásnak vagy semlegességi modifikációnak is nevezi. „A tartózkodás módusza [Enthaltung], melyben a figyelem minden előzetes elvárás nélkül irányul a tárgyra annak megjelenésében, a semlegességi modifikáció korábbi jelzőinek megfelelően zárójelbe tétel, tehát epokhé. [...] Mindez annyit jelent, mint a tartózkodás móduszában tudatában lenni a tárgynak és meghatározottságai nyílt horizontjának, illetve tematikus végrehajtás híján is rendelkezni azzal, ami egyébként csak tematikus végrehajtás alakjában sajátítható el.”¹⁰

Husserl az állítja, hogy a valóság nem önmagában véve abszolút, épp ellenkezőleg: nincs abszolút esszenciája, kizárólag intencionális lényegiséggel rendelkezik, a tudatunk tárgya csupán, olyasvalami, ami a tudat számára sajátos formában prezentálódik megjelenőként. Ahelyett tehát, hogy naivan élnénk a hétköznapi tapasztalatainkban, és teoretikusan értelmeznénk mindazt, amit rajtunk kívülálló természetként érzékelünk, életbe léptetjük a redukciót. „De azáltal, hogy kizárjuk a természet pszichofizikai univerzumát, mégis hátramarad valami: az abszolút tudat teljes mezeje.”¹¹ Vagyis nem hajtjuk végre többé azokat az aktusokat, melyek a természetes beállítódáshoz tartoznak, és amelyek által a természet mint transzcendencia tudatát tételezzük, épp ellenkezőleg: „kiiktatunk mindenféle tételezést, és tekintetünket ráirányítjuk a tiszta tudatra a maga abszolút létezésében”. És így, noha kizártuk az egész világot – beleértve a fizikai dolgokat, az élőlényeket, az embereket, és velük együtt saját magunkat is – „semmit nem veszítettünk el” – írja Husserl –, „épp hogy megnyertük általa az abszolút létezőt, mely magában foglalva konstituálja az összes világi transzcendenciát”.¹²

Tehát míg a természetes beállítódásban végrehajtjuk az aktusokat, melyeknek köszönhetően a világ megjelenik számunkra, vagyis akként adódik számunkra, amiként van, a fenomenológiai beállítódásban megelőzzük ezeknek a cogitatív tételezéseknek a végrehajtását, zárójelbe tesszük őket. Ugyanakkor azáltal, hogy tudatosan tekintünk a dolgokra, vagyis reflexiót alkalmazunk, nem szükségszerűen kerülünk a fenomenológiai attitűdbe, ahogy az így megragadott tudat sem lesz feltétlenül tiszta tudat. Husserl úgy véli, „radikális megfontolások kellenek hozzá, hogy eljussunk a belátásig: létezik a tiszta tudat mezeje, létezik olyan dolog, ami nem a Természet része. Sőt olyan, aminek a Természet csak egy intencionális egysége lehet, melyet egy transzcendentális tiszta tudat motivál immans kapcsoldások által.”¹³ Be kell látnunk továbbá, hogy a Természet létezése nem lehet feltétele a tudat létezésének, lévén a természet maga is a tudat korrelátuma: vagyis a természet csak akként van, amiként a tudat összefüggéseiben konstituálódik. Ez nem azt jelenti, hogy az egész világot

egy szubjektív illúziónak tekintetnénk a Berkeley-féle idealizmus mintájára. A világ így is a realitások összessége. Husserl meggyőződése szerint tehát „a tiszta tudat létrehozásához szükséges operáció az epokhé. Általa válik számunkra elérhetővé az egész fenomenológiai régió.”¹⁴

Ami a módszert illeti, Husserl egy lépésről lépésre történő redukciót javasol. Az *Eszmék I.*-ben felkínálja azon természetes beállítódáson belüli dolgoknak a listáját, melyeket ki kell iktatunk a fenomenológiai redukció elérése céljából, miközben tekintetünk a tiszta tudatra irányul. Husserl ezáltal a fenomenológiát mint az eredetek tudományát alapozza meg. Ki kell zárunk tehát a természet világát, a fizikai és pszichofizikai világot, minden individuális tárgyiságot, mely a tudat axiológikus és praktikus működései által konstituálódik, minden kulturális információt, minden technikai és szépművészeti alkotást, mindenfajta tudományos munkát, az esztétikai és praktikus értékek minden formáját, illetve magát az ítéletet is. Továbbá az állammal, a szokásokkal, a joggal, a vallással kapcsolatos dolgokat, mindenféle természettudományos és kultúratudományos ismeretet. Az ember mint természeti lény és mint személyes, valamint a társadalom összefüggéseiben létező egyén szintén zárójelbe kerül, ahogy minden más élőlény is. Az egyetlen, ami a módszeres redukció után hátramarad: a tiszta ego.

Husserl szerint a fenomenológiai ego transzcendentális ego, mely nem válhat semmissé a redukció által. „A redukció végrehajtása után nem találjuk a tiszta egót a megsokszorozott mentális folyamatok áramában, mert transzcendentális reziduumként, marad vissza. Nem alakul egy mentális folyamattá a sok közül, de a részükké sem válik, nem jelenik meg, és tűnik el velük együtt. Ellenkezőleg: az ego folyamatosan ott van, és nem valamiféle rendíthetetlen mentális folyamat vagy rögzített idea formájában. [...] Hozzá tartozik minden érkező és távozó mentális folyamathoz, [...] de a háttérben minden folyamat hozzá is tartozik, [...] és mindez pedig a mentális folyamatok egyetlen áramához. [...] Tekintete minden cogitón keresztül ráirányul a tárgyiságra [...], és tekintetének ez a sugara egyik cogitóról a másikra vándorol, kilő, majd eltűnik vele együtt. De az ego ugyanaz marad. Ahogy Kant fogalmaz: »Az én-gondolom-nak tudnia kell kapcsolódni minden reprezentációhoz«.”¹⁵

Ha a világ és az empirikus szubjektivitások kizárása után nem marad vissza más, csak a tiszta ego mint reziduum, akkor az ego egyfajta különös transzcendenciája jön létre. Egy olyan transzcendencia, mely nem konstituált. A tiszta egót tehát csak addig terjedően gondoljuk fenomenológiai dátumnak, ameddig közvetlen, ellenőrizhető, esszenciális jellegzetessége terjed. Minden vele kapcsolatos teória kizárásra kerül. Miután pedig kizártuk a természeti világot, szembe találjuk magunkat egy másik típusú transzcendenciával is, mely nem adódik közvetlen összefüggésben a redukált tudattal, ahogyan a tiszta ego, hanem egy nagyon is közvetített módon kerül kognícióra. Ez a transzcendencia Isten. Isten létezése pedig olyan transzcendencia, mely kontrasztban áll azzal a transzcendenciával, amely a világhoz tartozik. „Egy földön túli »isteni« lény létezése nem csak a világon lépne túl mint transzcendens létező, hanem túllépne az »abszolút« tudaton is. Másként lenne »abszolút«, mint az abszolút tudat, és másként lenne transzcendens is, mint ahogy a világ transzcendens

számunkra”¹⁶ – véli Husserl. Ezért kerül kizárásra az abszolút és transzcendens létező is a fenomenológiai redukció során. A fenomenológia új kutatási területéről kizárjuk, mert annak terepe csakis a tiszta tudat lehet. Ugyanígy kizárásra kerülnek más transzcendenciák is, mint például a tiszta logika, az univerzálisok és az esszenciák, hiszen ezek a tiszta tudatban nem inherensként vannak jelen. Ugyanakkor nem lehet minden transzcendenciát sem kizárni, hiszen akkor a tiszta tudatnak nem maradna többé lehetősége a tudományos vizsgálódásra. A cél tehát a lehető legtöbb eidetikus esszencia és eidetikus tudomány felfüggesztése. „A tudat, mely önmagát elsőként, közvetlenül felkínálja, a karteziánus cogito által írható le. Descartes-nál a cogito részét képezi az észlelés, az emlékezés, a fantázia, az ítéletek, az érzések, a vágyak, az elhatározások, vagyis minden egoikus mentális folyamat. Tágabb értelemben viszont a tudat mint kifejezés alatt a mentális folyamatok összességét értjük. Vagyis azoknak összefüggő folyamatát, melyen belül a maguk konkrét teljességében vizsgáljuk az folyamatokat.”¹⁷

Az epokhé és modifikációinak típusai

■ Husserl állítása szerint „ahhoz, hogy el tudjunk merülni a képekben, föl kell függesztenünk a létező dolgokkal kapcsolatos kérdéseinket. [...] Mikor az esztétikai tudatosság állapotában élünk, nem teszünk föl kérdéseket a létezésről vagy a nemlétezésről illetően, hogy ami a képen megjelenik az valóságos-e vagy sem. Tehát ahhoz, hogy a színpadon zajló eseményeket a színpadon kívüli világ valóságától függetlenül tudjuk szemlélni, ki kell zárunk a valóság tudatosságát.”¹⁸ Vagyis zárójelbe kell tennünk, hogy a valóságban létezik-e a kép, amit a színház számunkra felmutat.¹⁹ Míg a transzcendentális fenomenológiai attitűd a tudományosság szempontjából fontos, addig a művészetek befogadása során alkalmazott epokhé az esztétikai tudat aktiválásában vállal szerepet. A zárójelbe tétel nem kizárja, hanem lehetővé teszi az esztétikai ítéletet, mivel visszaadja az ítélet lehetőségét – a művészi megjelenítés éppen a valóságtapasztalat felfüggesztése után megy végbe. A naiv észlelés a dolgokat már mindig is elrendezett-ismert voltában kezeli, épp ezt rendíti meg a műalkotás. „Miként a fenomenológiai beállítódás az életben az érzékek egyfajta színházát hozza létre, úgy a színházban a színpadi tudat [stage consciousness] létrehozza a nézés fenomenológiáját. A színházi nézés tehát mindenkor fenomenológiai, és egyszersmind a színházi tudat a fenomenológiai redukció tükörképe [mirror image].”²⁰ Leegyszerűsítve: mindkét tudataktus, tehát a transzcendentális fenomenológiai redukció és az esztétikai tudathoz szükséges semlegesítési vagy neutrális modifikáció is kizárja a valóságot, de míg az egyik azért teszi, hogy eljusson a lényegfogalmakhoz, és meghatározhassa azok helyét a tudati szerkezetben, addig a másik azért, hogy a képekre figyelhessen.

Ahogy Marosán Bence *Kontextus és fenomén* című munkájában, Husserl 1906-os meglátásaival kapcsolatban megjegyzi: „Az előfeltevésszerűség princípiumának a legmegfelelőbb formában a természetes beállítódás generáltézisének, a világtézisnek a felfüggesztésével tehetünk eleget.”²¹ A fenomenológiai beállítódást tehát az univerzális epokhé teszi lehetővé. „Az epokhé mint a világtézis zárójelezése voltaképpen a reduk-

ció mozgásának negatív fázisa.”²² Míg a pozitív fázis „megnyitja számunkra a transzcendentális szubjektivitás mint minden értelem és érvényesség végső forrásának birodalmát”.²³ Egyszóval „a redukció hivatott megnyitni a tapasztalat és a világ korábban láthatatlan mélységi dimenzióit”.²⁴ Husserl a redukciónak két alaptípusát különbözteti meg: 1) a transzcendentális redukciót és 2) az eidetikus redukciót. A transzcendentális fenomenológiai redukció maga az univerzális epokhé, mely láthatóvá teszi a transzcendentális fenoméneket. Végrehajtásával megvalósítjuk a fenomenológiai beállítódást. A fenomenológiai redukció „tekintetünket a fenoménekre, illetve azok meghatározott aspektusaira, területeire irányítja”.²⁵ A transzcendentális redukció tehát „a kétségbevonhatatlan bizonyossággal bíró, tiszta immanencia tartományára redukál”, és ez az immanenciára való redukció „a tapasztalat tisztán szubjektív és interszubjektív struktúráinak transzcendentális szféráját”²⁶ jelöli ki.

Ezzel szemben Marosán az eidetikus redukciót a következőképpen jellemzi: „Az eidetikus látás jelen van a fenomenológiai beállítódáson kívül is, az eidetikus redukció csupán ennek a látásnak a módszertanilag kifinomultabb gyakorlása.”²⁷ Az eidetikus látás teszi lehetővé egyáltalán a tudományokat. Az eidetikus diszciplínák a reális világ léttartományaira vonatkoznak. Ezeket a léttartományokat regionális vagy mundán ontológiáknak is nevezzük. Az eidetikus redukció tehát a tapasztalatban meghúzódó, általános, a priori struktúrákat emeli ki, a lényegekre és azok ontológiai problémakörére koncentrálva. A transzcendentális redukció szigorúan a fenomenológia területére vonatkozik, míg az eidetikus redukciót a pozitív tudományok ontológiáira is rendszeresen alkalmazzuk.

Egy harmadik attitűdben is kivitelezünk azonban valóságfelfüggesztést, ez pedig az esztétikai beállítódás. Az esztétikai beállítódás a fenomenológiai beállítódással analóg módon bukkan föl Husserlnél – írja Marosán –, és az utóbbi lényegi előfokát alkotja mint a világfelfüggesztés, az érvénytelenítés egy sajátos módja. Minthogy a művészet befogadásához a közvetlenül látottat képi-fiktív módon kell felfognunk, az esztétikai attitűd nem doxikus, nem pozicionális attitűd, melynek a tárggyal kapcsolatos neutralitás az alapja. Ezért nevezzük az esztétikai attitűdben végbemelő érvénytelenítést neutrális vagy semlegesítési modifikációnak. A semlegesítési modifikációban részt vesz egyfelől az imaginatív modifikáció, mely egyfajta pozitív mozzanatként a fantáziaképként való felfogást segíti elő, másfelől pedig a kvalitatív modifikáció, mely az apprehenzió hogyanjára, vagyis formájára utal, és minőségi modifikációként felfüggeszti a tárgy létezését, így ez csak tudataktusokra vonatkozhat. Az esztétikai tárgy apprehenziójánál tehát végbemegy egy fundáló aktus, mely a fizikai képdolog direkt objektivációja, majd erre épül egy új perceptuális apprehenzió, vagyis a képobjektum reprezentációtudata, melyben az imént említett dupla modifikáció zajlik: az egyik az imaginatív karakterért, míg a másik a valótlanság karakterért felel.

A színpadon ugyanannak a dolognak tehát a hétköznapi tudatát és képtudatát is érzékeljük. Egyszerre két apprehenzió megy végbe: egyfelől egy állandó és természetes adódás, másfelől pedig egy másik, mely a kép megalkotása érdekében az előbbiből kilép. A tudat egyezkedik két, egyaránt érvényes apprehenziós modell között, és ez a köztük történő egyez-

kedés egy akaratlagos, mégis spontán módon bekövetkező aktivitás eredménye. Pannill Camp megfogalmazásával élve: „míg a színpadi tárgy átmenetileg ki van metszve a világból, a fenomenológiai redukció felfüggeszti az előítéleteket a tárgyat körülvevő világ fakticitását illetően. Mindkét esetben a dolog, melyet vizsgálunk, elszakad attól, ami valóságos létezőként a világhoz köti.”²⁸ Bár Husserl szerint a tapasztalás „az esztétikai fenomén esetében is minden érdektől mentes, a figyelem, vagyis az attentio nem pusztán a képszűzésre irányul, hanem esztétikai élvezetét abban leli, *ahogyan* a képszűzés megjelenik. Ez természetesen nem a kép-konstitúció önreflexív elemzése, a figyelem nem a kép előállításának hogyanjára irányul, hanem az ábrázolás felé fordul.”²⁹ Tehát nem az érdekli, hogy milyen tudataktusok, intenciócsalódások és modifikációk révén jön létre a kép, hanem hogy milyen az a kép, ami létrejött. Az esztétikai tapasztalathoz ugyanakkor elengedhetetlen a figyelem egy bizonyos minősége, tehát maga az esztétikai érdek, amely „az ábrázolt tárgyra ábrázolt-sága hogyanjában irányul”, anélkül, hogy az egzisztenciájával kapcsolatos kérdések érdekelnék. Az esztétikai tárgyra való figyelmet tehát egyszerre határozza meg a tárgy megjelenési módja és a semleges beállítódás. Hiába közömbös a figyelem a léttel szemben, „ez önmagában nem esztétikai aktus [...]. Az ábrázolás hogyanjára irányuló figyelem összefonódik a semlegesítéssel, de együttes meglétük hangsúlyozása még mindig nem rajzolja ki az esztétikai sajátosságát [...]”.³⁰

Látjuk tehát, hogy a semlegességi modifikáció nem ugyanazzal a céllal történik egy esztétikai tárgy képjektumának konstitúciójakor, mint amikor tudományos céllal a fenomenológus szándékosan tartózkodik mindenfajta pozíciótól. „Szabatos distinkciónak tűnik” – írja Besze Flóra –, „Husserl mégsem dönt világosan az egyes esetek felől. Az idézett Husserliana-kötet 1921-1924-ben keletkezett *Fantázia – semlegesség* című szakasza a mindenfajta pozíciótól való tartózkodáshoz először hozzárendeli a fantáziát, ennyiben tehát a fantázia akaratlagos elfordulás a meghatározottságtól. Ám egy szakasszal később Husserl már úgy fogalmaz, hogy »a tartózkodás feltételez egy valóságos pozíciót, amelyet aztán felfüggesztenek. Egy fantáziát azonban nem lehet így jellemezni.«”³¹ Ez nyilvánvalóan magával vonja a korábban már feltett kérdést: egy esztétikai tárgyiság kikényszeríti-e magával szemben a perceptuális fantáziát, avagy akaratlagos döntés eredményeképpen jön-e létre a képtudat. Hasonlóképp teszi fel a kérdést Besze Flóra is, amikor így fogalmaz: „Talán érdemes mindarra figyelni, ami az egymásnak ellentmondó meghatározások ellenére konzisztensnek tűnik, és máris feltehető a kérdés, hogy amíg talán a fantáziában a tartózkodás akaratlagos, milyen viszonyban áll az esztétikai a tartózkodással? Szükség van-e akaratlagos végrehajtására, esetleg önmagától végbemegy?”³² És rögtön meg is válaszolja a kérdést. „A fantázia során – írja Husserl – »valamiképpen elképzelem magamnak a véltet anélkül, hogy én magam vélekednék.«” A noéma ugyanígy jelenik meg az esztétikai tartományán belül is: „anélkül rendelkezem az elgondolttal, hogy tételezném”.³³ Tehát mintha ismét az aktív passzivitás vagy a passzív aktivitás esete forogna fenn.

Látjuk tehát, hogy az epokhé mind a szándékos és tudományos fenomenológiai tartózkodásban, mind pedig az esztétikai kép konstitúciójában

szerepet játszik. A valóság és az illúzió intenciócsalódása egyszerre áll fenn, ezért vagyunk képesek a műtárgyat műtárgyként, a színész testét a szerepeként felfogni. Ekkor viszont már biztosak lehetünk benne: színházban vagyunk. A valóságtételezés felfüggesztődött. Belekerültünk az illúzió világába. Most már a színpadon megjelenő testet nem hétköznapi, életvilágbeli önmagaként észleljük. „Amikor esztétikailag kontemplálok egy tárgyat, kihagyom a játékból a tárgy létezését, és csak a megjelenésében gyönyörködöm”³⁴ – írja Husserl. Vagyis nem foglalkozok el pozíciót a létezése vagy nemlétezése kapcsán, „kivéve talán az esztétikai pozíció elfoglalását, amely az érzéshez tartozik hozzá”.³⁵ Tehát az esztétikai tapasztalathoz elengedhetetlen az érzés. „Csak azzal vagyok elfoglalva, ami megjelenik, és aképp, ahogy megjelenik.”³⁶

■ JEGYZETEK

1. Pannill Camp: *The Stage Struck Out of The World*. In: Maaïke Bleeker – Jon Foley Sherman – Eirini Nedelkopoulou (eds.): *Performance and Phenomenology, Traditions and Transformations*. Routledge, New York, 2015. 33.
2. Besze Flóra: *Ellentmondás, semlegesítés, tartózkodás. Husserl a képkonstitúcióról*. In: Varga Péter András – Zuh Deodáth (szerk.): *Kortársunk, Husserl*. Tanulmányok a 150 éves Edmund Husserl filozófiájáról. ELTE Eötvös Kiadó, Bp., 2013. 232.
3. Pannill Camp: i. m. 32.
4. Edmund Husserl: *Ideen I. Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book. General Introduction to a Pure Phenomenology*. In: Edmund Husserl: *Collected Works*. Ed. Rudolf Bernet. II. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1998. 60.
5. Uo.
6. Uo. 62.
7. Vö. uo.
8. Uo.
9. Uo. 64.
10. Besze Flóra: i. m. 241.
11. Edmund Husserl: i. m. 113.
12. Uo.
13. Uo. 115
14. Uo. 66.
15. Uo. 133.
16. Uo. 134.
17. Vö. Uo. 68.
18. Pannill Camp: i. m. 29.
19. Ezt takarja a Samuel Coleridge-nek tulajdonított „hitetlenség felfüggesztése” kifejezés.
20. Pannill Camp: i. m. 32.
21. Marosán Bence Péter: *Kontextus és fenomén. Igazság, evidencia és tapasztalat Edmund Husserl munkásságában*. L'Harmattan, Bp., 2017. 76.
22. Uo.
23. Uo. 77.
24. Uo. 42.
25. Uo. 78.
26. Uo. 46.
27. Uo. 78.
28. Pannill Camp: i. m. 32.
29. Besze Flóra: i. m. 240.
30. Besze Flóra i. m. 241.
31. Uo.
32. Uo.
33. Uo.
34. Edmund Husserl: i. m. 48.
35. Uo. 521.
36. Uo.

DEMÉNY PÉTER

EGY BRUEGELI CSALÁD TÖRTÉNETE

Kolozsvári Papp László: *Malomárok*

■ A *Malomárok* szép Kolozsvár-regény. Ezt azonban nem úgy kell érteni, hogy valamiféle zártságot hoz magával, és kizárólag azok élvezhetik, akik Kolozsváron születtek vagy élnek. Inkább csak arra a megéltségre szeretném felhívni a figyelmet, amellyel az író ritmizálja és „bevilágítja” a szöveget, ahogy fénye és dallama van a könyvnek. Olyan író szólal meg itt, aki minden rétegét, bugyrát, minden örömet és bánatát ismeri annak a közegnek, amelyről ír. Egy igazi író.

Azért sem zárnék ki senkit, mert a társadalmi réteg, amelyről a könyv szól, az pontosan az, amellyel mindenki találkozhatott azok közül, aki legfeljebb 1980-ban születtek: a kispolgárok világa ez, azoké, akik éltek, ahogy teheték, akiknek műhelye, kisüzeme, varrodája volt az államosítás előtt, akik nem voltak Bánffyok vagy Kálnokyak, de nem is nyomorogtak úgy, mint egy másik univerzális Kolozsvár-regény, a *Zokogó majom* lakói. Igaz, tulajdonképpen észre sem vették volna, ha nyomorognak is, mert élniük kellett: „...ahogyan ilyen volt a nyugodt polgári élet kívánsága is, mert ebben négy dolgot nem érthetett meg Márk akkoriban, azt a szót, hogy nyugodt, azt, hogy polgári, azt, hogy élet, s az egészet együtt, mégis azt az időszakot

mondja Magdus a legszebbnek, a legboldogabbnak közel negyven esztendő múltán, úgyszintén Márknak...” (54.)

Sokfélék voltak persze, egyik ilyen, másik olyan, egyik nyílt és játékos, a másik befelé forduló, egyvalamiben azonban összetartottak: a család köré rendeződtek. A családot, azt a családot, amelyről Márk beszél – a könyv nem mondja ki expressis verbis, de a kamera az ő szeméhez áll a legközelebb –, ezt a családot tehát a „hatalmas asszonyok” éltetik. Pepi, Irma, Magdus és a többiek valósággal mindent megtesznek a férjükért és a gyermekeikért, miközben veszekednek, vitatkoznak, összekapnak és zsörtölődnek, de mindez pusztá színfolt marad abban az összességben, abban a konglomerátumban, amely a család, s amelyről ugyan nem beszélnek nagy, romantikus szavakkal, de amelyhez halálukig hűek maradnak. Mint ahogy pusztá színfoltok maradnak a férfiak is, akik közül többen elesnek a háborúk egyikében vagy korábban természetesen halált halnak, mint a hosszú életű nők. Ezt a családot, melynek Márk a mesélője, akinek Magdus és Laci a szülei, a nők tartják össze, ők találják fel magukat az élet nehéz perceiben, az ő lélekjelölésük menti meg a családot a

borzalmaktól, az ő hatékonyságuk teszi élhetővé végül a szoba-konyha apró lakást is a Széchenyi téren, hogy az, aki beleszületik ebbe a zsongásba, mindhalálig biztonságban érezheti magát.

S a történelem, azok a fordulatok, melyeket a beszélő nem túl szerencsés fordulattal „úri huncutságoknak” nevez, éppen ezt szünteti meg, a család biztonságát, életerejét, mert egy nivelláló társadalomban már nem ugyanolyan súllyal eshetnek latba a lélekjelenlét és a talpraesettség képességei, ezért aztán az a „negyven év múltán”, amikor Magdus a múlt század harmincas-negyvenes éveit nevezi élete legboldogabb időszakának, a kelet-európai kommunizmus kora, amikor Márk már nem itthon él, Magdus egyedül van a szoba-konyhában, senki sehol immár a rokonok közül, Laci is meghalt, és sem az elbeszélő, sem az elbeszéltek nem tudják ezt úgy kezelni, mint az élet természetes rendjét, hiszen a természetes rendjüket elvették tőlük – erről szól a *Malomárok*, s maga a *Malomárok* is kiszárad, elvíz-telenedik, illatai bűzökké válnak, ahogy közeledünk a befejezés felé, mint ahogy a regény mondatai is elszikkadnak ekkorra.

A víz útja, A kő útja, A hadak útja – ez a három rész címe, közülük az első egyfajta invokáció, a második az evokáció, a harmadik pedig az „exvokáció”, a szomorú epilógus. A második tömb a regény éltető tömbje, ebben történik minden, ami szép, érdekes, izgalmas, fordulat, ebben mesélődik el a család-regény, amely fejlődési regény is egyben, legalábbis a Márk számára, aki visszanéz, a többiek, mint utaltam már rá, egyszerűen élnek, belevetik magukat, nem sokat gondolkodnak a pillanaton kívül, és ezért

lehet szeretni őket, Márk azonban azt mondja, „a szavak ott maradnak azokon a tájakon, azokban a szobákban, ahol kimondták őket, csak föl kell lelni és a helyükre kell illeszteni valamennyit” (105.), vagy azt, hogy „ez az egy személyre szóló táj és kép élni fog, amíg maga Márk él, amíg a képteremtő képzelet szét nem omlik benne bamba anyaggá” (259.), tehát egy önelemző, önújraépítő könyv is ez a regény, és sikerül meggyőznie olvasóját, hogy valóban az, „bruegeli tájnak” nevezi az elbeszélő többször, motívum gyanánt azt a tájat, ahol él, a meg nem nevezett várost és a tartományt, zsúfolt, de szép, rend van még a zsúfoltságban, s erről álmodozik, erre vágyakozik Márk, bár tudja, hogy lehetetlen visszatérni, hiába tér vissza az anyjához, az már nem az a visszatérés.

Csak hát van a szeretett tárgynak, tájnak, embernek, helyzetnek egy oroszlánharapása, amelytől mégiscsak velünk marad mindörökre, és ezt próbálta megírni Kolozsvári Papp László ebben a szép regényben. „Szeretlek. Egyszer azt mondtad: szeretlek. / A hó elolvadt, téged eltemettek, / ez megmarad” – írja Várady Szabolcs *A halottakkal* című versében. Erről van szó: akárhogy véget ért, mégis ragaszkodunk hozzá, s hogy mennyire szerettük, csak akkor derül ki, amikor elhagytuk. És mert szerettük, nem tudjuk elengedni, illetve megpróbáljuk megérteni, hogy elengedhessük végre. Az Ady-idézetek, melyeket az író regénye mottójául választott, ugyanezt a gyötrő melankóliát sugározzák: „Álmodike, álma még maradt? / Én most karácsonyra megyek, / Régi, vén falusi gyerek, / De lelkem hó alatt.” (*A téli Magyarország*); „Bivaly-feke-te a hó, / Fehér a szurok korma, /

A Van csak egy rossz álom / S a valóság a Volna.” (*A nincsen himnusz*) Az ember óvja a lelkét, az mégis újra megsebződik, amikor az emlékek aktualizálódnak: nem a jelenben él, hanem a múltban, holott tudja, hogy ott nem élhet.

„Bizonyára nem véletlen, hogy a regény elbeszélőjének neve Márk – talán az egyetlen ’kitalált’ név a regény világában –; s hogy a narrátor annak az evangélistának a nevét vette magára, aki az egyházalapító Péter apostol megbízásából és elbeszélései nyomán írta meg a nevével fémjelzett evangéliumot.” – írja Orbán Gyöngyi *Az elbeszélés útja* című tanulmányában (*Irodalmi Szemle* 2015/4). Jóval profánabb, de talán nem téves javaslat tal élek: a narrátor neve szerintem a Malomárok nevéből is származtatható, egy „o” elvonásával az utolsó szegmensből. Ez a jól láthatóan kitalált név a sok Paula, Miki, Jenő és egyebek között egy evangélistáé, akinek a nevét az a folyóág adta, mely az egész életet irányította, összerendezte, maga köré vonzotta. A „hatalmas asszonyok” ott intézték a család életét, és amikor a folyóág kiszikkadt, akkor már az asszonyok is mind meghaltak vagy megöregedtek, ahogy a század is.

Ennek ellenére megjelenik a remény. „Ági lányomnak” – szól az

ajánlás, és mi mást jelenthet ez, mint hogy az író abban bízik, mindaz, amit elmesélt, valakiben, a gyermekében, ismét aktualizálódik, fontos lesz valamiképpen? Seherezádétól Melville Ishmael-jáig mindenki a reményért, a reményből mesélt, azért, hogy mint Horatio, az utókorra örökíthesse Hamlet történetét. A család majdnem kihalt, a Malomárok nem más, mint egy homokos-kavicsos meder, Márk elhagyta szülőföldjét, holott ősei mind hűségesek voltak hozzá – az elbeszélőnek azonban van egy lánya, és akárhol él is, az övé, Magdus és Laci unokája.

Mint láttuk, Márk és az elbeszélő majdnem összeér, az elbeszélés mégis egyes szám harmadik személyű marad. Így viszont az elég könnyed Spinoza- és Hegel-utalásokat, a történelem felületes magyarázatait kénytelenek vagyunk a narrátor szólamával azonosítani. Ez nagy fájdalom, mert a város és a család gyönyörű, több oldalas, fénylő óriásmondatokban mutatkoznak meg, az ilyen jellegű értelmezések ellenben elég egyszerűek. Szerencsére a történet, a felvillanó, zenélő mondatokban megrajzolt, végül lehanyagló történet viszi magával az olvasót, mint a hullámvasút, egyszerre közeli és távoli tájak felé ebben az elbűvölő könyvben.

AZ ARANYCSAPAT ÉS AMI UTÁNA KÖVETKEZIK

Gondolatok Borsi-Kálmán Béla könyvének olvasásakor

■ Nem biztos, hogy a rajongás jó tanácsadó, amikor az ember új könyvet akar bemutatni az olvasónak. Ellenben ha az a majdnem háromkilós, több mint ötszáz oldalas, mondhatni album méretű könyv azokat a mélyen nosztalgikus érzéseket ébreszti fel bennem, amelyeket én tizenéves kamaszkoromban a lehető legintenzívebben éltem át, akkor menthetetlenül a feltétel nélküli rajongás jut legelőször az eszembe. 15-17 éves lehettem, amikor a mennyországtól a pokolig vezető, az extázistól az agóniát kiváltó utat járta be a magyar sport. A legérzékenyebb korban levő, nyiladozó értelmű, érettségi előtt álló, hatéves kora óta focizó fiúgyermek voltam. A helsinki olimpia tizenhat aranyérmétől a svájci foci-vébé németek elleni váratlan vereségéig tartott ez a diadalmenet, amit azóta is csak áhítozunk, velem együtt legalább még jó pár millióan. Visszagondolva, most már meggyőződés, hogy önazonosságomat, nemzet tudatomat döntő módon tulajdonképpen a magyar rádió sportközvetítései határozták meg.

Akkor én még nem tudtam, nem tudhattam, hogy mit jelent ez a két szó, csak éltem az életemet a nyolcvan százalékban magyarok lakta Kolozsvár olyan külvárosában, ahol szintén jószerével majdnem csak magyarok laktak, és fogalmam

sem volt arról, hogy a sportsikerek a politikusok egyik legfőbb propagandaeszközeként működnek, vagy a nemzeti érzés kinyilvánításának szűkös lehetőségei egy nekem teljesen idegen diktatúrában. Az ott-honról kapott természetes nevelésből nem következett, hogy nekem egy másik országban szereplő, olyan csapatnak kell szurkolnom, amelyet még sohasem láttam. Pedig apám '43 és '44 között – az úgy-mond magyar világban – elvitt a Magyar Nemzeti Bajnokság harmadik helyén végzett KAC kolozsvári mérkőzéseire, de annak játékosait személyesen ismertem, mivel a csapat jobb bekkje. a kőkemény (győtörő) Vas Mócsi a szomszédunkban lakott. Iskoláim első öt évét a Református Kollégiumban, a többi – érettségiig – ennek utódjában, majd 1954–59 között a Bolyai Egyetem Kémia Karán végeztem, ott szereztem kutató vegyészdiplomát és doktorátust. Tehát mindent magyar környezetben és magyar nyelven, mindvégig csak magyar újságokat – köztük az itt előfizethető, magyarországi Népsportot – olvasva és a Kossuth rádiót hallgatva szocializálódtam. Csak a mai fiataloknak mondom, hogy ez az időszak a háború végétől a legsötétebb sztálini korszakon át az egyetemek egyesítése fémjelezte román nemzeti kommunizmus megjelenéséig tar-

tott, amit majd a Kárpátok Géniumának huszonöt fényéve követett. Most, jól benne a nyolcvanas éveimben, ha meggondolom, nekem soha nem volt hazám, csak szülőföldem. Olyan igazi hazára gondoltok, amit nem parancsra kell szeretni. Ráadásul mind a két számba jöhető országban olyan politikai vezetés volt hatalmon, amely szöges ellentétben állt az én otthoni és iskolai neveltetésem következtében kialakult felfogással. Az összetartozást, a magától jövő felemelő közös örömeztést talán először az '52-es helsinki olimpia magyar sikerei alatt, majd a londoni angolok elleni 6:3 után éreztem. Akkor még nem volt televízió. Szepesi György, az úgymond aranycsapat tizenkettedik játékosának az avatott, magával ragadó közvetítését hallgatva kezdtem érezni, hogy jó magyarnak lenni, még itt, Romániában is. Ez a két év maga volt a boldogság. A Hárompüspök téren levő grundunikon focizva egymást Puskásnak, Bozsiknak, Kocsisnak szólítottuk. Nem akármilyen gyerekcsapat volt ez. Válogatott játékosok is kerültek ki közülünk (ennek történetét egyszer már megírtam (*Korunk* 2012. 6. sz.)). Majd egyszer csak jött a váratlan jéghideg zuhany, az '54-es foci-vébé döntőjén a vereség. Szegény Szepesinek csak elcsuklott a hangja, mi viszont – Borbáth Áron egykori osztálytársammal hallgattuk a közvetítést – végigzokogtuk a meg nem adott Puskás-gól utáni utolsó percekét. Nem állom meg, hogy le ne írjam a már-már közhellyé vált mondást: mennyire tudnánk most örülni, ha a magyar csapat legalább a selejtezőkön túljutna, nemhogy a döntőbe jusson.

Ezek után elképzelhető, hogy amikor kézhez kapok egy vaskos könyvet, ami visszaröpít fiatalasá-

gomnak ebbe a periódusába, és azt habzsolva azonnal két ültőmben kiolvasom, miért emlegetek rajongást.

Borsi-Kálmán Béla rendkívüli empátiás képességgel megírt könyve nem csupán elmeséli a magyar sport történetének ezt az aranykorát, hiszen ezt azóta kismillióan megtették már. A szerző 1948-ban, a romániai Csengerbagoson született, de négy-öthónapos korától már a háromnyelvű Szinerváljában nevelkedett. A leendő író csak 11 éves korában kerül Magyarországra. Itt később az ELTE történelem-román szakán szerez diplomát. Sokoldalúságára jellemző, hogy a kezdetekben könyvtári szakozó, szabadúszó tolmács és műfordító, az Európa Kiadó lektora, 1976 és 2018 között pedig az ELTE oktatója lesz, ahonnan mint professzor és az akadémia doktora megy nyugdíjba. Saját bevallása szerint, habár szakterülete a magyar-francia-román viszony a 18–20. században, leginkább a mindenkor magyar-román kérdés foglalkoztatja. 1990 és 2015 között három diplomáciai missziót is elvállalt, egyet Bukarestben és kettőt Párizsban. A labdarúgás egész életében rendkívül nagy szerepet játszik. Ifjúsági korában „profi” pályafutását a Csepel ifi első csapata jelenti, majd annak a Ferencvárosnak a tartalékcsoportját erősíti, amelyben olyan játékosok viszik a prímet, mint Albert Flórián, Varga Zoltán, Novák Dezső, Rákosi Gyula, Fenyvesi Máté, Szűcs Lajos, Juhász István és a többi nagyjágyú. Később, már csak amatőrként, a Moldova György alapította SzocReál és az Esterházy Péter Galambom SC csapatát erősíti, párizsi magyar diplomataként pedig tíz éven át – vendégként – az Équipe és a France

Foot című szaklapok közös csapatának tréningjeire jár. És mind a mai napig, túl a hetvenen is szorgalmasan látogatja a Magyar Újságíró Válogatott edzéseit. Ő, akit megérintett az igazi nagyok öltözőinek hangulata, belülről ismeri a foci minden csínját-bínját. Ezért érthető, hogy könyvében szerencsésen ötvözni tudja a lebilincselő olvasmányos stílust, az *oral history* kicsit intimpistáskodó pletykáival és természetesen a megbízható történeti pontossággal. Rejtett összefüggéseket tár fel a sport és a társadalmi fejlődés bonyolult kölcsönhatásairól, a kisebbségi lét és identitás kérdéseiről, a szurkolói lélektanról. Érdekes megjegyezni, hogy könyve végén majdnem százoldalnnyi *Irodalom – Források* címszó alatt mérhetetlen mennyiségű adathalmaz és forrásanyag szerepel állításainak alátámasztására. Kár, hogy csak névsor szerint és nem lábjegyzet formájában, az anyag azonban így is imponáló.

Az író fentebb említett bukeresti missziója akkorra esett (1990–1995), amikor én mint szenátor hétközben, szintén a fővárosban tartózkodtam. Frakciónk tagjai az elején ritkábban, később már gyakrabban találkoztak a Magyar Nagykövetség diplomatáival. Mondhatnám, hogy kábé azonos korosztályhoz tartoztunk, de sajnos éppen én voltam a legidősebb. 54. évemben jártam, de még mindig mint amatőr öregfiú labdarúgó elég jó kondícióban. Javaslatomra hamar heti-kéthetenkénti rendszerességgel RMDSZ frakció – Nagykövetség kispályás focimeccseket tartottunk, természetesen utána az elmaradhatatlan sörözéssel. A „Kicsi” becenévre hallgató kultúrattasé játék közben egy fejjel kimagaslott a mezőnyből. Nagyon hamar egy hullámhosszra

kerültem vele. Eredetileg egyikünk sem volt politikus. Örök szerelmünk a közös hobbi, a foci, hozhatott össze minket az átlagnál talán erősebben. Így tudtam meg azt, amit könyvében is leír, hogy ő huszonkét éves koráig profi karriert dédelgetett (nem tudta véglegesen eldönteni, hogy a futballt vagy a történelmet válassza-e), amiről csak akkor mondott le véglegesen, amikor egy kiszálláson Albert Flóriánnal kellemetlen afférja támadt. Kiszálláskor az egyetemi jegyzetét a túrakocsiban is bújó fiatal játékosnak az aranylabdás világsztár kissé lenéző hangon csak úgy odavetette: „Elmész te az anyád p....ba, már régóta figyellek, intelligens gyerek vagy, nyelveket beszélsz, de sohasem lesz belőled futballista.” Örökre megsebezte ezzel az érzékeny fiatalember lelkét, aki 1970. március végétől teljes mellszélességgel már csak az egyetemi tanulmányaira koncentrált. Jobban mondvá akkor kezdett el úgy istenigazából történészkedni. Saját bevallása szerint ezt az elhatározását soha meg nem bánta. Nem csodálom, igazán tiszteletet érdemlő történeti pályafutást mondhat magáénak.

AZ ARANYCSAPAT és ami utána következik tulajdonképpen a Kortárs Kiadó gondozásában 2008-ban kiadott *Az Aranycsapat és kapitánya* című nagy sikerű és pillanatok alatt elfogyott könyv bővített újrakiadása. Az eredeti kötet első része főleg Puskás Ferencsel és az ominózus berni foci-vébé elvesztésével foglalkozik. Puskás Ferenc mint az aranycsapat kapitánya igen nagy szerepet játszott a magyar labdarúgás történetében, majd másodvígázása idején a spanyol Real Madridban is. A futballtörténelem jól ismert eseményei mellett olvashatunk a könyvben tanulságos elmél-

kedést az emberi érvényesülés törvényszerűségéről, a személyiség és a társadalom kölcsönhatásáról és nem utolsósorban a Rákosi-rendszer jól leplezett és titkolt manipulációiról, a sportba is beépülő titkosszolgálatok munkálatairól.

A könyv második része már a Kádár-rendszer sportpolitikáját tárgyalja, főleg Albert és Varga pályafutásának tükrében, míg a harmadikban a titkosszolgálatok irattárában található idevonatkozó adatokat tárja fel részletesen az olvasónak. Mivel a könyvben foglaltak igen nagy terjedelmet vesznek igénybe, jelen írásomban csak az első résszel szeretnék részletesebben foglalkozni.

A könyvnek mind a három része tulajdonképpen feltételezi, hogy az olvasónak vannak némi ismeretei a tárgyalt eseményekről. Szem- vagy fültanúja volt egy-egy történésnek, esetleg olvashatott róla. Van honnan tájékozódni, mert az évszázad mérkőzésének és a berni döntőnek is könyvtárnyi irodalma van. Maga a szerző is ezt tehetette, hiszen '52-ben mindössze négy-, '54-ben pedig hatéves volt. Ennek ellenére a már említett empátiaérzéke nagyon is kisegíthette.

Igen érdekes, ahogy az aranycsapat néven elhíresült válogatott, amelyik tulajdonképpen alig pár-szor játszott abban a felállásban, amit minden valamirevaló szurkoló kívülről tud, a berni döntő előtt talán kétszer-háromszor és utána pedig – szinte hihetetlen – csak még egyetlenegyszer játszott. Érdemes megfigyelni, hogy ez a csapat mennyire leképezi az egykori Monarchia nemzetiségi összetételét. Az egész elhíresült csapatból, szövetségi kapitányostól, sőt még a hagyományosan tizenkettedik játékosként emlegetett rádióriportert is

beleszámítva csupán egynek volt igazán magyar neve, Kocsisnak. A többieknek jórészt magyarosított nevük volt. Nézzük csak: Grosics, Buzánszki, Loránt (Lipovics), Lantos (Lendenmayer vagy más helyen Lindenmayer), Bozsik, Zakariás, Budai II. (Bednarik), Kocsis, Hidegkuti, aki több néven is szerepelt (vitéz Hidegkuthy, Kaltenbrunner és Dvoracsek), Puskás (Purczeld) és végül Czibor, valamint a szövetségi kapitány, Sebes (Scharenpeck) Gusztáv, továbbá Szepesi (Friedlander) György. A jó emlékezetű, neves kolozsvári sportújságíró László Ferenc (1930–2009) mondta annak idején, hogy ha a nevük nem is, de a szívük magyar volt... Már a dualista Magyarországon is divatban volt a magyarosítás, ami aztán a múlt század harmincas-negyvenes éveiben felgyorsult, mert eufemisztikusan fogalmazva már-már illett-kellett – úgymond „jó magyar nevet” – választani. Akinek – mint Puskásnak – „szerencséje volt”. annak már a felmenői hamarabb megtették ezt a szívességet. Érdemes megemlíteni, hogy a szerző épp a megmagyarosodott dunántúli horvát-sváb családból származó Lóránt Gyula példáján (akit mellest az aranycsapat egyik legintellektuálisabb figurájának tart) és németországi „disszidens” edzőként feljegyzett reakcióin elgondolkozva írhatja le, hogy „magyarnak lenni nem származás, nem etnikai eredet kérdése, inkább érzés, hangulat, létállapot. Poros levéltári iratokból megérteni ezt képtelenség.” Ki érthetne egyet vele jobban, mint én?!

A könyvnek ebben az első részében kétségtelenül Puskás a főszereplő. Ő a csapat kapitánya; neki volt a feladata a sokszor zabolátlan csapattagok magánéleti, válogatott játékoshoz nem illő, leg több-

jüknek katonai egyenruhában elkövetett méltatlan viselkedése következményeinek az elsímítása. Mind ezt általában a legfelsőbb vezetők-nél, mint például a hadügyminiszter Farkas Mihálynál, akihez mindig és mindenkor szabad bejárása volt. Ő a zseniális futballista, akinek a bal lába aranyat ér, a bálvány, a legenda, akinek az '56-os forradalomban halálhírét is költik, és az egész ország elsiratja. Másodvirág-za idején Spanyolországban is bebizonyítja, hogy a világ egyik legjobb futballistája. Ugyanakkor az is ő, akinek sokan (miként a szerző is) a nemzeti katasztrófát jelentő berni döntő elvesztésében is jelentős szerepet tulajdonítanak.

Annak ellenére, hogy ebben a részben a csapat minden egyes játékosáról bőszéges elemzést és érdekes és értékes, olvasmányos, a korrajzhoz illő és jellemző történeteket olvashatunk, a fejezet központjában az '54-es világbajnokság döntőjének elvesztése áll. Talán ezt tárgyalja a legrészletesebben a szerző. Érthető, hiszen a két éve veretlen, a világ legjobb csapatának kikiáltott a magyar csapat, amelyik alig egy évvel előtte kétszer mért megszégyenítő vereséget a futball őshazájának tartott Angliára, kétségtele-nül a legesélyesebb a világbajnoki címre. Annál is inkább, mert a se-lejtező csoportban könnyedén 8:3-ra egyszer már legyőzték döntőbeli ellenfelét, a nyugatnémet váloga-tottat. Mégis a döntőben 3:2-re kikapunk.

Miért???

(Kérem az olvasót, hogy értékelje ki fordított szurkolói magatartásom, mert egy igazi B közepes, csak „győztünk, győztünk” vagy ellenkező esetben, „kikapnak azok a szerencsétlenek” felkiáltással veszi tudomásul kedvenc csa-

patának teljesítményeit. Én kissé önkritikusabb vagyok, mert akkor valóban úgy éreztem, hogy engem is megverték.)

A válasz lehetne a legtermésze-tesebb. Azért, mert azon a mérkő-zésen az ellenfél volt a jobb. Általá-ban a vesztes csapatnak ezt elég nehéz megemészteni, és ilyenkor szokás hetet-havat összehordani, összeesküvés-elméleteket gyártani, mert ugye nyomják Krahácsot, elle-nünk mindig minenki összefog. Borsi-Kálmán Béla becsületére le-gyen mondván, ő nem ezt teszi. Tör-ténészi alapossággal sorra veszi a Rákosi-rendszer minden rákfené-jét, a szocialista láger magasabb-rendűségét bizonyítani hivatott sportpolitika álságos amatőrségét, a külföldre menő válogatott játéko-sok nejlonharisnya- és karóra-csempészésének elnézését, a Fradi és szurkolótáborának lefasisztá-zását és ennek ellentételezésére a legjobb játékosokat katonai behí-vással két, a honvédséget és a bel-ügyiseket reprezentáló mestersé-ges, addig nem létező csapatot lét-rehozó sportvezetés hozzá nem értését, a kontraszelekcziót és még sok minden egyebet, ami hozzájárulhatott a vereséghez. Mindebből azt a következtetést vonja le a szer-ző, hogy nyugodtan számíthatjuk innen a magyar futball dicstelen visszaesését. Annak a labdarúgás-nak a csődjét, amelyik addig mond-hatni történelmi dimenzióba került Magyarországon. A lényegében fran-cia mintájú nemzetépítés sikerte-lensége, a nemesi típusú polgáro-sodás befejezetlensége, Trianon és két vesztes háború után – mondja immáron a történész Borsi-Kálmán Béla – a foci vigasszá, pótlékká, afrodiziákummá s így politikummá vált. Alkalmassá az elnyomott ha-zafias érzések tömeges megélésére

és viszonylag akadálytalan kinyilvánítására. A „nemzeti önkifejezés egyik kontrollálhatatlan terévé” (Rainer M. János). Tegyük itt gyorsan hozzá, hogy mindez hatványozottan érvényes itt minálunk, a kisebbségi sorsban élő magyaroknál is.

Az előzményekhez még felsorolhatók a svájci világbajnokság helyszínén elkövetett hibák is. Jól ismert a Puskás–Werner Liebrich-affér, amikor a csoporton belüli selejtező 8:3-as németek elleni győztes mérkőzés első félidejében Puskás, a magyarul jól tudó, bánáti Lugosról elszármazott balhátvéd Posipállal megüzeni a hozzá képest óriás Liebrichnek, hogy hiába próbálja őt keményen fogni, a második félidőben akkor és annyszor fogja a lába között átgurítani a labdát, ahányszor akarja. Az egykori lugosi sváb gyerek megpróbálja lebeszélni a magyarosan kissé gőgös Öcsit, mert szerinte a német középhátvéd lobbanékony, és sok mindenre képes. Puskás azonban nem hátrál – mondja csak meg neki, erősködik. Biztosan meg is mondta, mert a második félidőből nem telt egy negyedóra sem, és a magyar csapat kapitányát hordágyon kellett levinni a pályáról. Habár a jó erősen megsérült bokája még a döntőig sem jött teljesen rendbe, ő ragaszkodott ahhoz, hogy játsszon. Érthető, hiszen ő akarta a kupát magasba emelni a biztosra vett győztes döntő után. Puskást haláláig kínozták a lelkiismeret-furdalás, amiért nem teljesen egészségesen vállalta a játékot.

A dél-amerikai ellenfelek, a brazilok és az uruguayi csapat elleni két – Puskás nélkül lejátszott – erős mérkőzés nagyon igénybe vette a játékosokat. Miért nem játszotta Sebes Gusztáv az olyan jó nevű tartalékokat, mint Palotás vagy

Machos? Miért nem nevezték az újra formában lendült Szuszát vagy az ereje és formája teljében levő Sándort? Miért kellett a döntőben teljesen felkavarni az összeállítást úgy, hogy Budait kihagyták és Cziborral a jobbszélen és Tóth Mihállyal a balon futottak ki a döntőre. Az sem volt éppen szerencsés, hogy a győzelem biztos tudatában megengedték, hogy még a döntő előtt a menyasszonyok és feleségek megjelenjenek a szállodában. Kissé pikáns történet az is, bár a játékosok hivatalosan soha nem erősítették meg, hogy az aranycsapat talán legvisszahúzójobb játékosa, Zakariás egy fitos orrú, csinos szolgálatossal töltötte a döntő előtti éjszakát (akiről később a szobatárs Czibor azt rebesgette, még az sem biztos, hogy valóban szobalány s nem a német titkosszolgálat ügynöke volt). Tény viszont, hogy valószínű ennek a „kalandnak” köszönhetően ő soha többet nem játszott a válogatottban. A hosszú edzőtáborozás után „kiéhezett” játékosok feltehetően intenzív pásztoróráinak is meglelt a következménye: enyhén szólva kissé fáradtan mozogtak a pályán. Ráadásul még közvetlenül a döntő előtti éjszakán a szálloda előtti téren egész éjszaka csak úgy zengett a sramlizene. A szervezőképességükről híres németek, úgy látszik, mindenre gondoltak. Mint évekkel később az is kiderült, hogy a német játékosokat C vitamin helyet doppinggal, a német háborús pilóták bevetése előtt kapott, azóta nagy karriert befutott ajzószerrel injekciózták. A „nekünk katasztrófa, nekik csoda” döntő után keserűen fakad ki a könyv szerzője: „semmi sem volt véletlen mindabban, ami 1954. június 18. és július 4-e között a svájci foci vébén, de különösen a berni

döntőn történt. Ellenkezőleg, minden magán viselte nemzeti gyarlóságainkat, a tehetség elfecsérlésének módozatait, a rossz szervezést, a széthúzást, a kisebbségi érzésekből fakadó kivagyiságot, az önbizalomhiányból eredő melldöngetést, az erők hibás el- és beosztását, a kapkodást, a következetlenséget, az intrikákat és végül a pánikreakciók sorozatát.” Nyugodtan számíthatjuk innen a magyar futball mélyrepülésének a kezdetét. (Pedig innen még nagyon távol volt 2017, mikor Andorrától, Luxemburgtól és Kazahsztántól is kikap a magyar válogatott.) Tulajdonképpen nem történt más, mint az, hogy a technika-
ilag, taktikailag és futballtehetségben kétségtelenül létező magyar főlény, Puskás elkerülhető lesérülésével, a hibás vezetői döntésekkel, a két, dél-amerikkal vívott nagyon fárasztó mérkőzésükkel a lábukban, csődöt mondott a futball szempontjából jóval gyengébb, de nemzeti önkép, önbecsülés, lelki teherbíró képesség, valamint a lényegesen nagyobb anyagi és pszichikai energiákat mozgósítani képes, mindent a győzelemnek alárendelő németek eltökéltségével szemben.

Jellemző, hogy ameddig a magyar válogatott otthoni fogadtatását a lincshangulat jellemezte, addig a németeket nemzeti hősként fogadták. A magyarok egy újabb Trianont emlegettek, a vezetők árulását – fekete Mercedesekért eladták a meccset – tették felelőssé a történetekért, „az imperialisták nem hagyták, hogy egy szocialista ország

nyerjen” és egyéb számárságokkal vigasztalták magukat, a németek pedig innen számítják az elhíresült gazdasági csodájuk kezdetét.

A vereség utáni apátiában, majd egy leverett forradalom után a magyar válogatott már csak ritkán és dicstelenül szerepel. Jellemző, hogy mind a mai napig tartja magát az a hiedelem, hogy ha nincs vereség, '56 sincs. Jól ismert a Honvéd forradalom utáni dél-amerikai túrája és annak következményei. A több válogatott játékossl megerősített katonacsapat Östreicher Emil, ismert futballmenedzser vezetésével nem tér vissza a forradalmi Budapestre, és úgynevezett „fekete” túrán vesz részt. A forradalom következtében a futballnak is nagy a vérvesztése. Kint marad a magyar ifi válogatott is, benne egy igen tehetséges utánpótlás-gárdával. Az immáron kissé elhízott Puskást csodával határos módon leszerződtteti a Real Madrid, ahol új életet kezdve ismét csodákra képes. Odahaza, a Kádár-rendszer puha diktatúrájában, a legvidámabb barakk országában kialakul egy – a szerző szerint tehetség szempontjából akár az aranycsapattal összemérhető – új csapat Albert, Varga, Bene, Fazekas, Mészöly és a többiek vezérletével. Szereplésüket, érdekes és bonyolult életútjukat Borsi-Kálmán Béla könyvének további részeiben ugyanilyen empatikus beleérzéssel és történelmi szakértelemmel szövi tovább. Ez azonban már egy másik történet.

Buchwald Péter

Otília Ármeán

■ ***Action Spaces Offered by Virtual Extensions of Museums***

Keywords: *museum, new technologies, VR applications, sensorial system, agentive behaviour*

The paper investigates the extended museum, the role of the senses and the agency of the participant. The virtual tours made available online by many museums nowadays, the new technologies some museums are experimenting with (VR applications, new sensorial spaces) provide new forms of experiencing our culture but also our very own sensorial system. Granting the conditions for agentive behaviour, museums and their new extensions support technological and sensorial awareness, and offer memorable experiences to the visitors.

Melinda Bloss-Jáni

■ ***What Is an Exhibition? Inter-views on the Exhibition Poetics of Transylvanian Museums***

Keywords: *exhibition poetics, curator, museal discourse, Transylvanian museums*

The articles of this issue (with few exceptions) look at the changing role of curators and at the scope of exhibitions, as well as at the theoretical thinking applied in local museal discourses. Between 1977 and 1985 Péter Cseke conducted many in-depth interviews with museologists from Transylvania for the monthly journal *Művelődés*, which inspired me to put two main questions to the directors of Transylvanian museums 30 years after the fall of communism in Romania. What does it mean to build and open a new exhibition in

your institution and what kind of roles are assigned to the visitors? Which was the most representative exhibition of the past 10 years?

Melinda Bloss-Jáni – János Fodor – Dénes Miklósi – Beáta Molnár

■ ***In Search of the Present of the Past Tense: Reflections on Building an Exhibition***

Keywords: *exhibitions, Hungarians in Romania, metahistory, communist heritage, regime change*

The article presents the workflow and the main concepts that led to the 2020 exhibition focusing on the recent history of the Hungarians in Romania, titled *The Present of the Past Tense*. The title is a reference to Reinhart Koselleck's metahistorical work and suggests that remnants of the communist heritage and of the regime change that occurred in 1989 still persist and effect our present in many ways. The project's website and the exhibition were designed by a team commissioned by the Eurotrans Foundation, thus outside of a museum or an institutional context, and the result is exhibited in Romanian cities inhabited by Hungarians in special architectural contexts: within the iconic buildings of the communist regime. The text consists of the reflections written by the members of the team: a historian, an artist, a researcher of visual culture and a researcher in the field of cultural studies.

Gábor Ébli

■ ***Private Collectors as Curators? Original Exhibitions from Private Collections***

Keywords: *museum, private collector, temporary exhibitions, contemporary art*

By transgressing various borderlines set by museums, private collectors often produce powerful temporary exhibitions from the works they acquire. While numerous private foundations and quasi-museums testify to this trend internationally, this article presents ten cases from the Hungarian scene that have in their personal and provocative approaches revolutionised the ways visitors look at contemporary art.

Anna Keszeg

■ ***Fashion Exhibitions in Hungary***

Keywords: *fashion items, collection, archive, display*

In 2019-2020 three major fashion exhibitions were organized in some of the most prominent museums of Budapest. Two of them were dedicated to individual designers (*Clara. Klára Rothschild, Fashion Queen behind the Iron Curtain*, Hungarian National Museum, curator: Ildikó Simonovics; Tamás Király. *Out of the Box*. Ludwig Museum, curator: Katalin Timár) and the third one presented an insight into the glamorous interpretation of Fashion with a capital F in itself (*Shine! Fashion and Glamour*, Kiscell Museum, curator: Anna Judit Szatmári). The major novelty of the three curatorial enterprises is the endemic and local nature of the displayed collections. The paper aims to summarize some methodological issues of reviewing fashion exhibitions building upon the three above-mentioned examples.

Anna Keszeg – Edit Koroknai

■ ***“We Intend to Focus More on Attracting the Young”: An Interview with Edit Koroknai, manager of the MODEM Center for Modern and Contemporary Art***

Keywords: *contemporary art, Hungarian culture, young artists, curatorial practices, glocal institutions*

The interview is interested in discussing the curatorial practices of a regional contemporary art museum, the MODEM Center for Modern and Contemporary Art in Debrecen. The institution has important international connections and a regionally unique infrastructure. However, its geographic location implies special strategic requirements. The primary goal of the institution is to strengthen its presence in the Hungarian art life and to consolidate a multi-level and manifold national and international network. The museum aims to create a new narrative, in order to change the public opinion about the role of contemporary art and to integrate visual culture into our everyday life.

Beatrix Kiss

■ ***Expographic: Museum design in Boom Times***

Keywords: *expographic, exhibition design, set design, scenography, space-object-installation, designer act, space-spectacle dramaturgy, visual directing, installation poetry, ethnographic exhibition, social topicality*

The article is not just about the relationship between the exhibition directing and designing, or about the important role of exhibition design in the expo built-up procession. Rather, it aims to prove

the hypothesis that the exposition's third fundamental element beside space and object is the installation. The booming of exhibition design means a progressive, dynamic field, and for every museum a matter of existence. The summary of exhibition design's possibilities, creative principles, and methodology has the goal to raise the spectacle as a viewpoint of exhibition interpretation. On the one hand, the term "expographic" encourages this kind of exhibition-writing, while, on the other, it expresses the idea that the exhibition is a visually written opus, read by the public with their eyes, whose reading changes according to the visitor's receptivity. Theoretical thoughts become practice in ethnographical expositions, and challenges may arise such as the consensus-building between tradition and modernity, or the visual mapping of the curator's scenario.

Klára Kuti

■ ***Compromise and Collaboration: The Memory of the Kádár-Regime in the Hungarian National Museum***

Keywords: *Kádár-regime, museum, memory, exhibition, Hungarian culture, contemporary history*

The text is asking about the museum representation of communicative and collective memory through the analysis of two temporary exhibitions of the Hungarian National Museum. The author questions the role and responsibility of the museum in the museal representation of contemporary history by analysing the critical interpretation of oral history as a historical source and the lack of historiographical master narratives.

Ambrus Miskolczy

■ ***Are Romanians Born as Orthodox Christians!?***

Keywords: *Romanians, Christianity, orthodoxy, debate*

The question of when and how Romanians have become Christians has received two answers. According to one of them, Romanians were born as Christians: the Christian faith was brought into the conquered Dacia by the Romans, they converted the Dacians, the two nations have merged, and the new nation, the Romanians have been born into the new faith. As evidence for this, the basic vocabulary of religious life, which is of Latin origins, is often invoked. However, the terms related to the religious organisation are usually of Greek and Slavic origins, which would hint at the fact that Romanians were already Christians when the Bulgarian-language religious organisation was established. The second thesis maintains that Romanian Christianity is due to the proselytism of the Bulgarians and the Bulgarized rulers from the Asen dynasty. This debate is difficult to solve not only because of the lack of sources, but also because logical constructions are entwined with passions related to national identity. This often rekindled debate keeps the most precious tradition of Romanian intellectual life, i.e. pluralism, alive.

Beáta Molnár – Zsófia Frazon

■ ***Our Everyday Tigers – about a Community-Building Museum Experiment***

Keywords: *tigers, museum-building, museum experiment, Kenneth Hudson*

There is a sentence, a statement that has networked the lives of

many museum-sympathizers, and even of museum-lay people over the past year and a half. Obviously, this sentence implies a concept and a paradigm, but most importantly, it has generated and shaped everyday practices and routines, collecting, reading, and consumer habits, mindsets, and questions. The sentence reads: “A tiger in a

museum is a tiger in a museum and not a tiger” (Kenneth Hudson). Based on this, the NOT THE TIGER / museum collection campaign was born, curated by ethnographer Zsófia Frazon. The study revolves around this museum experiment with the curator’s intervening, inner perspectives.



SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:

Blos-Jáni Melinda (vendégszerkesztő)
Rigán Lóránd

Ármeán Otília (1976) – kommunikációkutató,
PhD, egyetemi adjunktus, Sapientia EMTE,
Marosvásárhely

Blos-Jáni Melinda (1980) – vizuális kultúra-
kutató, PhD, egyetemi adjunktus, Sapientia
EMTE, Kolozsvár

Buchwald Péter (1937) – vegyész, PhD,
a Kolozsvár Társaság elnöke, Kolozsvár
Demény Péter (1972) – író, szerkesztő, Látó,
Marosvásárhely

Dimény Attila (1967) – etnográfus, PhD,
múzeumvezető, Incze László Céhörtörténeti
Múzeum, Kézdivásárhely

Dimény-Haszmán Orsolya (1979) – etnográfus,
PhD, múzeumvezető, Haszmán Pál Múzeum,
Csernáton

Ébli Gábor (1970) – esztéta, egyetemi docens,
MOME, Budapest

Fodor János (1989) – történész, PhD, egyetemi
adjunktus, BBTE, Magyar Történeti Intézet,
Kolozsvár

Frazon Zsófia (1970) – etnográfus, PhD, Néprajzi
Múzeum, Budapest

Gömöri György (1934) – költő, irodalomtörté-
nész, London

Gyarmati Zsolt (1970) – történész, múzeum-
igazgató, Csíki Székely Múzeum, Csíkszereda

Keszeg Anna (1981) – kultúrakutató, PhD,
egyetemi adjunktus, BBTE, Kolozsvár

Kiss Beatrix (1979) – etnográfus, PhD, látvány-
tervező, múzeológus, Déli Múzeum, Debrecen

Koroknai Edit (1976) – ügyvezető, MODEM
Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen

Kuti Klára (1969) – kultúrakutató, PhD, Magyar
Nemzeti Múzeum, Budapest

Miklós Zoltán (1980) – etnográfus, PhD,
múzeumigazgató, Haáz Rezső Múzeum,
Székelyudvarhely

Miklósi Dénes (1960) – képzőművész, Kolozsvár
Mitosz, Czesław (1911–2004) – költő

Miskolczy Ambrus (1947) – történész, az MTA
doktora, egyetemi tanár, ELTE BTK, Budapest

Molnár Beáta (1991) – doktorandusz, Hungaro-
lógiai Tudományok Doktori Iskola, Kolozsvár

Nagy Attila (1934) – költő, orvos, Marosvásárhely
Soós Zoltán (1974) – történész, archeológus, PhD,
múzeumigazgató, Maros Megyei Múzeum,
Marosvásárhely

Székelyudvarhely

Szentes Zágon (1976) – képzőművész, fotográfus,
Kolozsvár

Szűcs Levente (1980) – etnográfus, PhD,
múzeológus, Tarisznyás Márton Múzeum,
Gyergyószentmiklós

Tótszegi Tekla (1964) – etnográfus, PhD,
igazgatóhelyettes, Erdélyi Néprajzi Múzeum,
Kolozsvár

Vargha Mihály (1961) – képzőművész,
múzeumigazgató, Székely Nemzeti Múzeum,
Sepsiszentgyörgy

Závada Péter (1982) – doktorandusz, ELTE BTK
Esztétika Tanszék, Budapest

TÁMOGATÓK



nka
Nemzeti Kulturalis Alap



„...az erős, karakteres, valóban egyéni koncepción alapuló magángyűjteményi tárlatok legfőképpen felszabadító hatást tudnak gyakorolni, méghozzá sok irányban. Szimbolikus üzenetük, »poétikájuk« kulcseleme, hogy a közgyűjtemények számára tabunak számító kérdéseket vetnek fel, a látogatókat a hagyományos befogadói szerepek továbbgondolására ösztönözik, a gyűjtőtársakat a teauráló gyűjtés-felhalmozás helyett aktívabb hozzáállásra serkentik, és elősegítik a művész kilépését is a gyakran elszigetelt társadalmi pozíciójából.”

(Ébli Gábor)

ISSN 1222 8338



POETICI ALE EXPOZIȚIILOR
POETICS OF EXHIBITIONS